

第一辑

河南曲艺志史資料汇编

●中国曲艺志河南卷编辑部编印



封面题字

中国曲协名誉主席 陶 钝
中国文联副主席

封面设计

赵小勇

责任编辑

张 禄

燕丽芳

工本费：2.00元



河南曲艺志史资料汇编

第一辑

《中国曲艺志河南卷》编辑部编印

一九八八年五月

往開來
千秋大業

書賜

中國曲藝志序卷

一九八六年一月

張樹德

河南省人大常委会主任张树德同志题辞

中国曲协副主席、中国曲艺志主编罗扬同志题辞

中国曲艺志主编
罗扬同志题辞

中国曲协副主席、中国曲艺志主编罗扬同志题辞

功在当今

利在後世

お贈

中國曲先士は南奉編輯部

劉清玉



一九八六年五月

河南省文化厅厅长彭玮同志题辞

承前啟后

發展曲藝

河南曲藝志史資料江綽

一九八六年六月李國經

河南省文化厅副厅长省十大
文艺集成(志)领导小组组长 李国经同志题辞

前 言

一九八六年二月，文化部、国家民委和中国曲协下达了“关于编辑出版《中国曲艺志》的通知”。八七年的十一月我省与全国艺术科学规划领导小组签订了《中华人民共和国哲学社会科学重点项目议定书》。从此，正式开始了《中国曲艺志·河南卷》的编纂工作。

纂修《中国曲艺志》是我国有史以来的创举，对我省来说，更是前无古人的千秋大业。这是一部具有重要历史价值、学术价值和文献价值的新志书；也是一部具有科学性、知识性、资料性和权威性的民族民间的艺术丛书。它将为今后撰写曲种史、曲艺史、曲艺艺术概论等各类曲艺专著提供十分翔实的文献资料和可靠依据。这也是一部进行文化传统教育、鼓励民族自豪感、进行爱国主义教育的曲艺教科书。它和其他九部“文艺集成志书”的完成都具有同样的重要意义：是对中华民族艺术遗产的更好地抢救、整理和继承，并为研究中国民族艺术的发展史、创作规律和美学特征提供全面系统、翔实可靠的资

料，对历史学、民族学、社会学、民俗学、中外文艺比较学以及经济史、政治史、文化思想史的研究，发挥一定的借鉴作用；同时，也对中外文化交流，文艺为现实服务等都将作出有益的贡献。因而，这是一项非常艰巨而又光荣的任务。

志书虽入史学范畴，但不尽同于史，更不同于论。它不是以理服人，也不能随意发表议论和运用逻辑推断，而是“以事明理”，寓是非褒贬于记述之中。因而，编纂曲艺志就必须重视开展普查、搜集整理资料的工作。也可以说，资料就是志书的命脉和基础。尤其，曲艺一向受封建统治阶级的鄙视，历代的史籍、志书绝少记载，所以，资料的普查、搜集和整理工作就更加重要。为了大力推动这一工作的开展，经省十大文艺集成（志）编纂领导小组的批准，《中国曲艺志·河南卷》编辑部从今年开始编印《河南曲艺志史资料汇编》。其主要任务是：

一、促进全省曲艺资料的普查和搜集整理工作的深入开展，从而，为编纂《中国曲艺志·河南卷》以及今后撰写河南曲艺史积累丰富、翔实的资料；并通过汇编把这批宝贵的资料妥善地保存下来，作为国家财富移交给我们的下一代。

二、对搜集的资料可进行进一步的补充、核

实和整理，使资料更完整更精确；同时，对有争议性的学术问题也可通过汇编进行争鸣。

三、编纂曲艺志是一项开创性的科研工作，无先例可循，为此，它的一切经验和教训都是宝贵的。不断地将这些经验、教训、心得体会等整理发表，不仅可以指导我们正在进行的编纂工作，亦可作为今后编纂工作的借鉴。

为此，我们殷切希望省内外了解和熟悉河南曲艺情况的人士，把有关河南曲艺志史的一切文献资料（包括经过整理的或发表过的史料性文章）赐予我们；尤其欢迎全省参与曲艺志书普查，编纂工作的同志们和我们一道办好汇编。同时，更望得到省内外从事曲艺理论研究的专家们的大力支持和帮助。在此一并致谢。

目 录

前言 (1)

·文件·讲话·动态·

关于编辑出版《中国曲艺志》的通知 (1)
《中国曲艺志》编辑出版计划(草案) (3)
《中国曲艺志》地方卷体例(草案) (8)
周巍峙同志在《中国曲艺志》全国编辑工作会议
上的讲话 (14)
《中国曲艺志》第一次全国编辑工作会议纪要 (20)

·曲种研究·

坠子的产生及其发展过程 张长弓 (24)
河南坠子的产生及其流变 张凌怡 范乃仲 (28)
河南坠子探源 王元伦 (40)
河南坠子简介 陈汝衡 (49)
道情简介 陈汝衡 (51)
莺歌柳书简介 张振起 陈勇 (55)
相国寺评词纪略 孔宪易 (57)

·全国河南坠子艺术座谈会资料选·

《河南日报》关于省文化局召开河南坠子座谈
会的报导 (78)

陶钝同志关于河南坠子座谈会的两封来信	(79)
河南坠子艺术座谈会开幕词	冯纪汉 (82)
全国河南坠子艺术座谈会演出节目单	(86)
全国河南坠子艺术座谈会汇报演出节目单	(89)
在河南坠子艺术座谈会闭幕式上的讲话	冯纪汉 (90)

· 大事选录 ·

全省曲艺木偶皮影艺人首次会师	(96)
河南省第一届曲艺木偶皮影会演节目评奖登记表 (曲艺部分)	(99)

· 人物传记 ·

张长弓简介	(107)
附：《张长弓曲论集》序言	张一弓 张鞣弓 (108)
乔清秀传	马紫晨 (114)
附：乔清秀年谱	张凌怡 (135)
沈冠英小传	罗伦 (138)
刘兰芳小传	于林青 (149)
忆范乃仲曲艺创作之路	殷晓晖 (150)

· 团队介绍 ·

1963年全省曲艺团队一览表	刘乔锡 (162)
----------------	-------------

· 曲艺史料 ·

平原行署审查公布准予说唱鼓词节目	(166)
审查说唱的几个问题	王亚平 (168)
田汉与“南阳大调曲改进社”	阎天民 (175)

陶钝与胡运荣重返舞台 兰草 (180)

· 书曲目评介 ·

曲艺传统节目调查表 (183)

南阳大调曲子的生活段子 阎天民 (189)

· 演唱形式和艺术 ·

从我演唱“八哥”说起 李治邦 (196)

河南坠子唱出时候的情形 张长弓 (202)

郑州的河南坠子演唱活动 张青梅 赵昕 辛 (206)

· 书场书会 ·

“十三马街书会”初考 任聘 张凌怡 (209)

大河屯“三皇会” 党万树 (224)

相国寺书场 王元伦 (228)

· 曲艺文物 ·

河南曲艺文物初探 杨建民 (233)

征稿启事

文化部
国家民委 文件
中国曲协

文研字(86)第213号

关于编辑出版《中国曲艺志》的通知

各省、自治区、直辖市文化厅(局)、民委、曲协分会:

我国曲艺历史悠久，曲种繁多，遗产丰富。为了全面、系统地收集、记录、整理各地区、各民族的有科学价值的曲艺资料，反映建国以来对曲艺历史、理论研究的重要成果和曲艺改革工作的成就，推动社会主义曲艺事业的繁荣发展，决定编辑出版《中国曲艺志》。

编纂《中国曲艺志》已报请列为国家计划的重点科研项目。为了统一领导这项工作，成立《中国曲艺志》编辑委员会，下设《中国曲艺志》编辑部，在主编领导下负责组织《中国曲艺

志》的编纂工作及与各地编辑部门直接联系。该编辑部设在中国艺术研究院内。

现将《中国曲艺志》编辑出版计划、《中国曲艺志》地方卷编写体例发给你们。此前、由文化部、国家民委和有关协会联合下发了关于编辑出版《中国戏曲志》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》和《中国曲艺音乐集成》的“通知”，工作已经开展起来。（《中国民间歌曲集成》大部分省卷的编选整理工作已完成）。总的要求在一九九〇年完成编纂工作。《中国曲艺志》起步较晚，曲艺研究力量也比较薄弱，时间可以稍往后推迟一些，但也必须于一九九五年前完成。各地应尽快组织力量，及早着手《中国曲艺志》的收集、整理和编纂工作。

这七部艺术《集成》、《志》的工作任务重、耗资大，为此，文化部、财政部于一九八六年一月三十日文计字（86）第122号专门发了《关于国家重点艺术科研项目七部艺术《集成》、《志》编纂费请列入各级财政预算的通知》。希望接到通知后，进一步加强对七部《集成》、《志》编纂工作的领导，更好地安排人力、财力、物力，积极开展工作，务必在计划时期内，不失时

机地、高质量地完成这项对社会主义精神文明建设及文艺事业的繁荣发展具有重大现实意义和深远历史意义的工作。

《中国曲艺志》编辑部地址：北京市前海西街十七号

联系人：贾德臣、叶林

电 话：66.5456

附件一

《中国曲艺志》 编辑出版计划(草案)

曲艺是我国各族人民共同创造的、具有悠久历史和民族特点的艺术品种，在长期的发展过程中，已经繁衍产生了三百多个曲种，遍布全国各地，与人民群众保持着密切的精神联系，积累了丰富的艺术财富。在历史上，曲艺一向受封建统治阶级的鄙视，历代的史籍、志书绝少提及；建国以后，在党的“百花齐放、推陈出新”方针指引下，曲艺在继承、革新方面取得了很多成就，也培养了一批有实践经验和专业知识，具有创作、研究能力的人材，记录、整理了不少艺术遗产。但是，由于缺乏统一的规划，各地的工作情况很

不平衡，科学的研究工作仍然不能全面、系统地开展。为了推动曲艺改革工作的发展以及革新实践的需要，编纂《中国曲艺志》是具有实际意义和理论意义的一项重要的工作。

曲艺的历史和现状的艺术资料、文献保存得很少。建国以来做了一些搜集、整理工作，但十年动乱期间又遭受不少损失。绝大部分的资料仍然保存在老艺人和老一辈专家的身上，必须通过社会调查与访问，与他们合作，抓紧时间进行搜集、记录，才有可能系统地进行整理、编纂成书。因此这是一项非常紧迫的抢救任务，不宜延缓，继续造成不可挽回的损失。

目前着手进行《中国曲艺志》的编纂工作，虽然存在不少困难，但是近几年来，各地的艺术研究机构陆续恢复与发展：自一九八二年文化部与中国曲艺家协会联合下达了《关于收集整理曲艺遗产和史料、资料的通知》以后，陕西、山东、吉林、天津等省、市收集资料工作有很大进展，其它地区对本地主要曲种也做了不少收集资料和研究工作；目前，不少省、自治区、直辖市为编纂《中国曲艺音乐集成》建立了编辑机构，顺利地开展了工作；这些，对于编辑出版《中国曲艺志》都打下了一些基础，创造了有利的条件。《中国曲艺志》

的编选工作虽然起步晚一些，但只要各地抓紧组织力量，及时进行搜集资料工作，努力做好必要的准备，是可以力争完成这一科研项目的。

编纂《中国曲艺志》是我国有史以来的创举，不仅有助于曲艺艺术的实践与革新；推动曲艺史、论研究的深入开展；帮助曲艺工作者提高艺术水平，起到为繁荣社会主义曲艺事业、科学地继承丰富的曲艺遗产服务的积极作用，同时，也会为建设社会主义精神文明，发扬爱国主义精神以至促进国际间的文化艺术交流活动起到重大作用。

为此，我们草拟了编辑出版计划如下：

一、编辑出版《中国曲艺志》丛书的目的，是尽可能系统、翔实地记录与整理各地曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，体现建国以来曲艺改革成就与理论研究成果，成为一部比较完善的曲艺文献专著，以便为科学地继承我国丰富的曲艺艺术遗产、繁荣发展社会主义时期的曲艺事业服务。

二、《中国曲艺志》的编辑方针，以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，坚持实事求是的学风，对学术上有争议的问题要持客观态度，反映各种持之有据、言之成理的学说、见解。

三、为了统一组织《中国曲艺志》的编辑与出

版工作，由文化部、国家民族事务委员会和中国曲艺家协会等单位共同商定成立编辑委员会，负责领导《中国曲艺志》的编纂工作，召开必要的会议，研究解决有关的问题，指导编纂工作的进行。

四、编委会下设编辑部，在编委会领导下组织日常业务活动。编辑部负责定期向编委会汇报工作，与各地方卷编辑机构建立联系，组织专业性会议，编写简报，交流情况，复审各地的编写提纲与定稿。

五、各省、自治区、直辖市成立地方卷编辑机构，其形式与规模由当地斟酌具体情况决定，主要目的是组织一个有专业知识的精干的工作班子。《中国曲艺志》与《中国曲艺音乐集成》是姊妹篇，应很好地协同进行，各地如已组织《中国曲艺音乐集成》编辑机构可以适当调整，增加必要人员共同负责这两套曲艺丛书的编纂工作，也可另设《中国曲艺志》的编辑机构。此事由地方上决定。地方卷编辑机构负责组织本卷的编纂工作，按照总的要求，拟定框架、条目、收集资料、组织与编撰及审稿等工作，并与全国编委会、编辑部经常联系，汇报工作，交流情况。

六、《中国曲艺志》按我国现行的行政区划，由各省、自治区、直辖市编辑机构分头编撰，完

成本地区的分卷定稿。台湾卷将与台湾民主自治同盟总部协商，约请有关地区、机构组织力量，首先进行收集资料和必要的研究工作，俟时机成熟时再着手进行编辑出版工作。

七、《中国曲艺志》各地方卷的字数预计平均为三十万字左右。各地可根据本地区曲艺曲种的多寡和其它具体情况，在拟定框架后估算字数，汇报全国编委会共同商定，然后着手编纂工作。

八、少数民族曲艺曲种较多的省、自治区、直辖市，应聘请当地民族事务委员会干部或少数民族的曲艺专家、文化干部参加地方卷的编辑机构和从事编纂工作。内蒙古、西藏、新疆等自治区可考虑先用民族文字编写。然后译为汉文并分别出版。某些自治州曲艺资料丰富者，也可编纂州一级的分卷，然后归纳入地方卷内容之中。

九、《中国曲艺志》由全国编委会负责完成终审工作，交由中国曲艺出版社负责出版及发行业务。该社将遵照有关规定制订统一的编排体例、装帧及开本规格，并通知各地方卷编辑机构，以便统一定稿的书写格式。

十、《中国曲艺志》的编辑出版工作，计划在一九九五年全部完成。每卷编纂审定后，按统一规划，陆续出版。有的地方卷如字数较少，不

适于单行出版者，拟考虑二至三个地方卷合卷出版，并由全国编委会与各该地方卷编辑机构协商决定。

《中国曲艺志》编辑部

一九八六年二月

附件二

《中国曲艺志》 地方卷体例(草案)

《中国曲艺志》地方卷的体例，由部类与分类项目组成。全卷分为综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

部类、分类项目及其内容如下：

综 述

以历史时代为序，依据翔实可靠的史料概括地记述本地区曲艺的历史和现状。

图 表

大事年表：

以年为序，记述本地区的有影响的艺术活动、曲种的形成和流变等项重大事件。

曲种表：

项目分为：名称、别名、形成时间、形成地点演唱曲调、流布地区（附注内注明：外来曲种传入时间、消亡曲种消失时间及其它）。

志 略

曲种：

以曲种为单位设置条目。分别记述本地区的所有曲种。当地曲种（包括现存及消亡的曲种）应记述其形成及发展的历史和现状，包括简要地叙述其唱腔、曲目和特点。外来曲种从其传入时期起，记述其在当地存在和发展的状况。

曲目（书目）：

以概述及有代表性的曲目为单位设置条目。代表性曲目的选择范围包括：脚本或演出有

特点的传统曲目(书目)；整理改编的传统曲目(书目)；新编的历史题材、传说故事题材和现代题材的曲目(书目)。传统的和整理改编的曲目(书目)，应据实记录曲种名称、作者及整理改编者、编演年代、题材来源、故事提要、演出单位和主要演员、版本(包括稿本、抄本)及收藏情况，并重点记述其特点成就与影响。新编历史题材、传说故事题材和现代题材的曲目(书目)，主要记述其特点、成就与影响，并记录作者、首演单位和主要演员、音乐设计、曲种名称、题材来源、故事提要、版本(包括稿本、抄本)及收藏情况。

音乐：

以概述其有代表性的曲种音乐为单位设置条目。内容范围包括：唱腔音乐结构及唱腔选例、伴奏音乐及鼓板谱、曲牌选例、器乐曲选例、乐队体制、沿革、特点。

表演：

以概述其有代表性的曲种、曲目选例为单位设置条目。主要内容包括：表演方式、沿革、特技、特点。

机构：

以机构名称设置条目，以成立年代为序。内容包括：班社与演出团体、票房（玩友组织）及业余团体、学校（包括艺校、戏校附属的训练班等）、行会、协会、学会、研究机构等。除举要设置条目外可列表以见一般。内容主要分为：名称、性质、成立年代、沿革、成员状况、社会影响及贡献。

演出场所：

以概述与演出场所举要为单位设置条目。记述本地区曲艺演出场所演变的历史和现状及主要演出场所如市场、庙会、茶园、酒楼、游艺场、书馆、曲艺厅、剧场等。除举要条目外可附表以见一般。

演出习俗：

以概述与演出习俗举要为单位设置条目。主要记述历代乡村、城镇、都市的演出习俗；建国以来对旧有演出习俗的改革和新的演出习俗等。

文物、古迹：

以概述和文物、古迹举要为单位设置条目。内容包括：古舞台、雕刻、壁画、年画、文告、碑文、珍贵的节目单、演出照等。特别应注

意有关曲艺的革命文物。

报刊、专著：

以名称设置条目。也可列表以见一般。

轶闻传说、谚语、口诀等：

均以不同名称、题目分别设置条目。也可列表以见一般。

传 记

立传人物以生年为序排列。范围包括：作家、理论家、教育家、活动家、演员、伴奏员、教师、音乐设计人员等。记述内容包括：姓名、别名或艺名、性别、籍贯、生卒年、生平、艺术活动的经历及其成就、贡献和影响等。

〔附录〕：附于正文之后。

〔索引〕：附于正文之后。

(说 明)

一、本《志》时限：上限依据本地区实际情况规定；下限一律截至一九八五年底止。

二、本《志》一律用简炼、通俗的规范化的现代汉语撰写。地区性的和个别曲种专用的术语，

应加注与其含义相同的通用术语或加注简要的释文。

三、本《志》引用的资料，必须核实，并经过分析、比较、鉴别，使其具有可靠性；记述人物和事件，必须有依据，做到客观公允，使其具有准确性。

四、本《志》的综述和各分类项目的概述，以及条目释文，都应避免推论和主观的发挥。在处理综述和各分类项目概述及实体性条目的关系上，要斟酌情况做到有合有分、有详有略，以避免行文上的重叠，达到交叉得当。

五、尊重前人的研究成果，但也要有分析和鉴别。对于目前尚无统一见解和评价的人和事，可选择一种主要的加以叙述，同时对不同的见解和评价应另加题解适当表述。所选择叙述的内容，都必须是持之有据、言之成理的见解和评价。

六、行文要求层次清楚，脉络分明，逻辑严谨，文字通畅，图表清晰、醒目。

七、本《志》要求文图并茂，并编入若干彩色插页。

八、本《志》各卷卷首均须有一篇总序，题为：《中国曲艺志》序言。

九、本《志》各卷书后应附本卷主要参考书目。

十、各地方卷的框架，可根据本地区的具体情况，增减分类项目。但应与《中国曲艺志》编辑部联系商定。

周巍峙同志在《中国曲艺志》全国 编辑工作会议上的讲话

同志们：

今天出席《中国曲艺志》全国编辑工作会议，是为了代表全国艺术科学规划领导小组和我本人表示对《中国曲艺志》编纂工作及此次会议的重视、支持与祝愿，并借此机会向湖南省党、政、文化厅、曲协和群众艺术馆等有关领导和同志们对此次会议所提供的关心和帮助表示感谢。

这是一次进一步明确编辑方针、统一编辑体制、交流编纂经验的全国性大会，对《中国曲艺志》的整个编纂工作、特别对编纂质量的提高将起到很大的促进作用。祝愿在各地方卷编辑同志的共同努力下，使《中国曲艺志》能按时、保质地完成编纂出版任务。

下边就编纂《中国曲艺志》的意义及作用等问题谈谈个人的看法，可能有不妥的地方，最后由主编及总编辑部裁定。

（一）《中国曲艺志》的内容范围和多种作用。

作为一部全面综述曲艺各个方面的志书，《中国曲艺志》在内容上，有历史源流、也有现代实践；有汉族的多种曲艺，也有少数民族的说唱；有艺术创作、也有方针政策；有演出特点，也有各项体制；有个人简介，也有组织史略；有理论介绍，也有大事概述；有文字、图表，也有曲谱。内容有多有少，体例大体一致。

这是第一部用新观点、新方法、采用大量新材料编写的具有重要历史价值、学术价值和文献价值的“新志书”。这部志书将说明各类曲艺品种发展的渊源和规律，曲艺艺术的艺术特色、曲艺和广大人民、和民族文艺、以及和观众的关系等等方面。曲艺表现的题材内容极为丰富，风格特性十分突出、技巧相当高妙。它活动灵巧，是演出活动最深入、联系群众最广泛的一种比较大众化的艺术品种，一种富有生命力的艺术品种。在中国人民民主革命时期，在新中国社会主义建设时期，都有许多优秀的新作品、有许多优秀的表演人员，是值得我们大书特书的。在新的历史时期，对曲艺的研究和记述还可透视出中国广大人民的欣赏趣味和美学观点。

如何估价曲艺在现今文艺部类中的位置，如何估量曲艺与群众的关系和社会作用，如何评价曲艺的艺术价值；在双百方针指引下，曲艺如何适应新时期群众的欣赏需求等等问题，在编纂过程中会强烈地反映出来。这里有许多学术问题，也有实践问题，我们不是写哪一个方面的专著，不能单独去解决这些问题，但我们必须研究这些问题，用适当的方式表达这些问题并在志书中有所体现。因为《中国曲艺志》是一部学术性很强、有重要历史价值和文献价值的志书，它不仅涉及许多历史文献和现实材料，资料性很强，而且它本身就是一部十分有价值的文献。它将为写曲艺史、艺术概论及各类曲艺专著提供十分翔实的文献资料和可靠

依据。同时也是一部进行文化传统教育、鼓励民族自豪感、进行爱国主义教育的曲艺教科书。

中国有那么多的曲艺说唱艺术，又那么富有民族特色和地方特色，在世界上是独一无二的、值得自豪的。而且它有强烈的人民性，有独特的创作和表演技巧、有多种风格流派，是中国民族文化遗产中的一块瑰宝，应该重视、爱护和发扬，绝不能象少数人所说的那样，中国文化传统都是封建落后的，似乎不值得一看。对外开放政策促进了中外文化的大量交流，大量外国文艺的介绍，打开了我们的眼界，引起了我们的更多思考，也有许多值得借鉴的地方，这是大好事，首先应该肯定，但也带来一些不可避免的副作用，有些人似乎一切外国的东西、一切新的东西都是好的，而对传统的民族文艺采取了轻视的态度，这是完全错误的。新的历史时期，我们要创建具有中国特色的社会主义，一方面要吸收外国文化对我们有益的东西，另一方面更应强调发展民族文化的优秀传统，在新的生活和文化土壤上创造新的更好的民族艺术，使古为今用，洋为中用更好地结合。而《中国曲艺志》的编纂在一个方面提供了进行文化传统教育、爱国主义教育的一些教材，这是整个社会主义精神文明建设的一个组成部分，是提高人民思想素质和文化修养的一大措施。

传统教育还分为两个方面：一是曲艺优秀的历史传统，还有是中国共产党领导下革命斗争时期所产生的新曲艺传统。特别是新的曲艺传统，同样值得我们学习和发扬，这也是志书中很重要的一个部分。唯有这样，新志书对指导实践、振兴曲艺才有更大的借鉴作用和更现实的参考作用，志书本身的内容也会更加丰富。

有人认为编集成志书仅仅是写过去的历史，与现实无关，因此不太重视。“资料的整理”这种观点当然是片面的，也是不可取的。我多次说过，编纂集成志书首先是为现实服务，是文艺为

人民服务、为社会主义服务的一部分；是进行优秀文化传统教育和爱国主义教育的一个方面，而综观历史经验，指导当前实践更是重要方面。从曲艺历史的发展规律来看，可以发现和总括出它兴盛衰弱的某些信息，而从新中国成立后曲艺发展的趋势来看，也可以总结出许多好的经验及一些教训。对这些历史问题的研究，对今后如何振兴曲艺、如何进行革新创造、如何进行体制改革，会得到更大的启示。这不是要我们写成一个发展曲艺的“文件”、提出某些方案，但从历史的叙述中可以得到必要的教训和有益的启发。

《中国曲艺志》也是一部提高曲艺工作者素养的必修书。现在不少曲艺工作人员，特别是青年演员的历史文化修养太差，文字水平太低，曲艺的总体知识太贫乏，再加上有一些其它认识上的原因，会大大影响曲艺的提高和革新，阻碍曲艺的发展。

编好集成志书对于加强中外文化交流，向国外更系统，更广泛介绍中国优秀的民族文艺也有很大的好处。

（二）关于编纂《中国曲艺志》的基本要求和编写原则。

对十大文艺集成志书的要求，比较一致的看法是要具有全面性、代表性和科学性。

“全”就是要收录包括本地区全部曲艺品种、及其每一种曲种的源流、题材、内容、音乐形式、演员表演、乐器伴奏、演出场所与习俗、风格与流派、代表人物、团体组织情况等等。为了“全”必须进行各种方式的普查、抢救、发掘，充分依靠民间艺人和广大观众，依靠曲艺艺术家和熟悉并研究曲艺的专家们的共同努力。

代表性是选用的例子能充分典型地说明问题。要选有代表性的也就是选能够代表某类题材、某些音乐结构、某种表演特色、某一流派学派的。不能不看代表性什么都录。否则不但篇幅太长、无法出书，而且材料杂芜、主次不分，不能很好地说明问

题。

科学性就是要材料准确，对收集到的材料都要检查对照，尽可能找到依据、说明出处。对历史事实要坚持实事求是的原则，是则是，非则非，不加更改，不予粉饰。有些问题可以说得粗略些，但必须尊重原来面目。

做到“三性”才算保证了《中国曲艺志》的编纂质量。更高层次的要求就是要做到思想性、科学性、资料性的有机结合。真正使是非褒贬寓于记述之中。这样，才能真正达到国家级修志的要求，才能具有权威性和经典性。

我们是集体修志，不是个人著述，不能用个人口吻随意发表议论，这不适宜有大段理论分析，但我们修的是“新志书”，不是纯客观的记录，是非人云亦云，而是用历史的眼光，辩证的思想、科学的新观点、新方法，对各类史实进行分析，对各种资料进行筛选，在行文时，不可能不含有编者的见解。而且，我们认为，只要认真研究，对有些问题的见解应该明确，不应含糊，这与个人随便发表议论又是不同的。

（三）《中国曲艺志》编纂中的曲种分类和民族政策问题。

关于这个问题，一要弄清什么是曲艺、什么是民族说唱，如何区别民族说唱与民间叙事，民歌演唱及民间故事等又是学术问题，必须研究清楚，分类明确，才有可能达到要求，取舍科学；二要弄懂什么是少数民族曲艺。这要依据曲艺形成的特征，对少数民族的说唱与民歌的区别、比较研究后再作决定。同时，还要依靠少数民族艺术家及少数民族的广大观众来“定性”。“曲艺”是解放后汉族学者的习惯性综合称呼，少数民族则多称“说唱”这可在编辑前言或总序中加以说明。

有的少数民族曲种关系到宗教问题，这更要多加研究，请当地宗教工作者协助整理。

（四）要建立健全一支熟悉编辑业务、热爱曲艺工作并对曲

艺术有一定研究的编纂工作队伍。

编纂《中国曲艺志》时的曲种之多、内容之强，要求必须学术性强，从资料汇编到编纂完成，要求之高，工作量之大，就需要我们花更长的时间。而这一切都取决于编纂队伍的水平与素养。因此，这可以说是一个关键的问题，一个直接关系到志书质量的问题。

现在十大集成志书已全部上马，工作正在加紧进行，形势很好。《中国曲艺志》起步虽晚，但急起直追。去年上半年才发通知，现在湖南、陕西等省已写出框架条目来，其它各省也出了编纂提要及工作规划等等。我看《中国曲艺志》的形势也很喜人，可用“快”、“全”、“明”、“行”四个字来形容不少省份《中国曲艺志》的编纂情况，“快”、“全”不解释了，“明”就是工作态度明确，编纂方针明确，分析问题明确。“行”既是包括已具体进行和开展工作的单位，也包括计划可行、措施实在，机构比较健全的地区。我想经过这次会议后，还会有更多的地方尽快行动起来。

当然，我们面临的困难是不少的。所有省、市、自治区的有关领导都是重视集成志书编纂工作的，在人力、财力和工作上给予了很大的支持。没有领导的关心，没有各地文化行政部门的配合、没有文联与各协会的支持，集成志书是不会进行到现在这个程度的。这一点应有明确的认识。但还有少数有关领导对集成志书工作不太理解、不够重视。另外，还有其它困难需要各地文化领导的进一步关怀与支持，尤其是经费困难，人员组织及机构设施困难等等。因此，参加编纂工作的同志不仅要有高度的责任感和负责精神，而且要有坚韧不拔的意志和坚持到底的精神。此外，编纂工作中的许多学术问题，也可能影响到民族政策、关系到国际影响以及现实政治问题等等，这些难题，都要求我们具有很强的钻研学习精神，既要思想解放，又要慎重从事。

同时，编纂过程中，要发扬团结协作精神。很同意一套班

子、两套或多套编制一起搞的办法。这样能保证合作，减少矛盾，还能提高效率，保证质量。省份之间的横向协作也应提倡，带有共性的问题才有可能一致解决。

其他一些具体问题，因时间关系就不多谈了。

祝会议取得成功！

1987.11.5

(根据讲话提纲、记录与录音综合整理，未经本人审阅)

《中国曲艺志》第一次全国编辑 工作会议纪要

为了进一步明确《中国曲艺志》编纂工作的重大意义、统一编辑工作的要求与规范、交流过去一年的工作经验、全面推动编纂工作的开展，1987年11月5日至11日，《中国曲艺志》总编辑部在湖南省长沙市召开了《中国曲艺志》第一次全国编辑工作会议。

为期六天的会议均由全国艺术科学规划领导小组成员、《中国曲艺志》主编罗扬同志和《中国曲艺志》总编辑部副主任蔡源莉同志共同主持举行。全国艺术科学规划领导小组组长周巍峙同志和中国艺术研究院副院长、全国艺术科学规划领导小组成员兼办公室主任薛若琳同志应邀参加了会议。《中国戏曲志》副主编兼总编辑部主任余从同志和副主任包澄黎同志、还有中国艺术研究院科研办公室副主任翟树成同志、《人民日报》社文部张世英同志作为特邀代表参加了会议。周巍峙同志在会上作了重要讲话。

湖南省省委、省委宣传部、省文化厅、省曲协及省群众艺术馆为开好这次会议做了大量工作，提供帮助，给予支持。省委副

书记刘正同志及省委宣传部、省民委、省曲协的领导同志均到会表示关怀和祝贺。

这次会议的中心内容，是研究讨论《中国曲艺志》的编辑业务问题。《中国曲艺志》总编辑部副主任黎源森同志在会上作了《关于〈中国曲艺志〉的编纂说明》的专题报告。与会代表分成西北、西南组，东北、华北组和华东、中南组三个小组，围绕编辑业务中的体例问题、少数民族曲种分类问题以及其它一切工作中已经遇到或可能遇到的具体问题进行了三次讨论。座谈中，大家怀着编好《中国曲艺志》的高度责任感和事业心畅所欲言、各抒己见。在交流各地情况、研讨编辑业务的同时，代表们提出了许多好的意见和建议，其主要内容为：

1、应及早编辑出版《中国曲艺志编辑手册》，以指导地方卷的具体业务工作。同时编辑出版《中国曲艺志通讯》，及时交流工作情况，广泛讨论业务问题。

2、总编辑部要多到地方走走，深入下去，督促并指导地方卷的编辑工作。

3、根据编纂工作进展情况，及时召开有关的专题讨论会，解决地域性较强的曲种及少数民族曲种的确定入卷问题。

4、有些带有争议性的学术问题，在地方卷无法统一的情况下，应由总编辑部邀请有关专家进行讨论，力求统一认识。

为了广泛交流工作经验，使《中国曲艺志》的编纂工作少走弯路，大会安排已经开始编辑工作并取得一定成绩的陕西、湖北、贵州、湖南、黑龙江五省代表在会上分别介绍了各自工作的开展情况和经验。《中国戏曲志》作为《中国曲艺志》的姊妹篇，先于《中国曲艺志》编纂多年，积累了不少宝贵的经验。余从同志代表《中国戏曲志》总编辑部在会上作了专题发言，系统介绍了《中国戏曲志》编纂过程中积累的经验。从①领导的重视程度、②对编纂目的与意义的认识、③编辑队伍的建设、④资料的搜

集、整理与选用、⑤工作步骤和方法、⑥框架条目的撰写、⑦少数民族综合艺术形式的入志原则、⑧编审程序等八个方面进行了翔实介绍。为《中国曲艺志》的编纂工作提供了全面、系统而又丰富、具体的经验和借鉴，受到与会代表的热烈欢迎。

周巍峙同志在会上所作的重要讲话，向与会代表重申了《中国曲艺志》等十大文艺集成志书编纂工作的重大现实意义和深远历史意义，论述了编纂《中国曲艺志》的价值和作用，并在此基础上对《中国曲艺志》的编纂工作提出了一些基本要求和原则。他强调指出，《中国曲艺志》编纂过程中应注重少数民族曲种和坚持民族政策，对编辑队伍的建设问题与编纂工作要有长远打算和具体安排。他说，由于我国曲艺艺术理论研究的历史与现状，造成了曲艺艺术发展中许多学术问题的留存。《中国曲艺志》的编纂工作相应地问题就更多一些，难度也大一些，从而对编纂工作者提出的要求也相应地高一些。集成、志书的编辑人员实质上就是研究人员，编纂工作也不仅仅是搜集、整理和记录过程，而且更重要的是对原始资料的筛选、研究和鉴别过程。周巍峙同志在这方面的论述，对《中国曲艺志》的编纂工作尤其重用，具有指导作用。

会议期间还举办了“《中国曲艺志》编纂工作一年成果展览”。参加展览的有陕西、贵州、湖南、湖北等省卷的框架条目本等五十多种文字成果和近二百幅图片资料成果。

这次会议的另一重要议程，是全国艺术科学规划领导小组办公室副主任徐守正同志主持举行北京、内蒙古、宁夏、河南、广西五个省、自治区、直辖市关于编辑出版《中国曲艺志》地方卷的艺术科学国家重点科研项目《议定书》的签字仪式。经过会议论证与审议，薛若琳同志代表全国艺术科学规划领导小组在《议定书》上签了字。签字仪式完毕后，薛若琳同志作了即席讲话。对“生不立传”等修志业务问题和编纂中的工作方法问题进

行了阐释和指示。至此，《中国曲艺志》已有河北、辽宁、黑龙江、陕西、甘肃、浙江、湖南、湖北、贵州和北京、内蒙古、宁夏、河南、广西共十四个省、自治区、直辖市与国家签订了艺术科学国家重点项目《议定书》并按其要求进行编纂工作。

《中国曲艺志·湖南卷》是《中国曲艺志》地方卷编纂过程中走在前面的省卷。为了训练队伍、加快编纂步伐，他们组织各地、州、市的有关文化部门领导和骨干编纂人员共32人列席了这次全国性编辑工作会议。

在长沙举行的这次《中国曲艺志》全国编辑工作会议开得紧张、热烈。全国各省、自治区和直辖市的代表汇聚一堂，交流经验，介绍情况，研究问题，讨论业务，圆满完成了各项议程。代表们纷纷表示：我们是带着问题而来，现在满怀信心归去，把会议精神带到今后的工作实践中去，在实践中学习，为高质快速地编辑出版具有国家级志书标准的《中国曲艺志》，为完成历史和时代赋予我们这项告慰古人、泽被后代的巨大工程，付出自己的最大努力。

中国曲艺志总编辑部供稿

坠子的产生及其发展过程

张 长 弓

河南坠子书，简称“坠子”，它以主要乐器是坠子而得名。这种民间曲艺形式，从本世纪初叶产生到现在，才不过几十年的历史。它最初是由“莺歌柳书”和“道情书”结合而发展出来的。莺歌柳书是河南民间曲艺的一种，自本世纪二十年代以后便失传了。它的主要乐器，起初只有一把三弦，一个人自弹自唱；有时候，另有一人手执单钹敲打着，随时与弹唱的人和腔，唱出《梁山伯与祝英台》及《公子投亲》一类的爱情故事。据听过莺歌柳书的人说，那是一种小调曲子，哼来哼去，听起来非常动人，所以拿黄莺歌柳来形容它曲调的优美悦耳。旧时每逢新年节日，城乡集镇都有玩唱的。莺歌柳书的演唱者，原是农村的劳动人民。他们在农闲的时候，学习几个短曲，准备在年节时候玩唱。自从外国帝国主义的经济侵略深入到中国农村以后，许多为生活所困的破产农民，逐渐流落到城市来谋生，莺歌柳书也就在市场出现了。以唱出的腔调而论，它显然竞争不过鼓子曲，以唱词的丰富而言，它竞争不过“鼓儿词”。这些以唱莺歌柳书为营生的艺人，力图创造自己的前途，于是便和道情书相结合了。他们首先吸收了道情书中的鱼鼓筒子和剪板，把原来的三弦改造成二弦，加上单钹，一共是四种伴奏乐器，应用在莺歌柳书的演唱中。那种哼哼的小调，是接受了道情书的腔调，实际上业已起了质变。道情书本是由南方传来的，在北方生意不大好，也便与莺歌柳书合作，吸收了二根弦，配合着鱼鼓去唱。二根弦在道情

书中的作用，是用来坠音的，所以道情书又名“鱼鼓坠”。莺歌柳书和道情书的乐器相同，腔调近似，不久就结合成一种曲艺。把鱼鼓筒子扔掉，留下了坠音的二根弦（这是二根弦称做坠子的原因），作为主要乐器，单钹、剪板用作辅助乐器，群众就称它做“坠子书”。自从坠子书兴起以后，单独的莺歌柳书、道情书日渐没落，在河南早已见不到这两种曲艺了。以唱词来讲，莺歌柳书上的《梁祝遗事》，仍然在坠子书上唱出。道情书的遗产，大本头、小段子，全部为坠子书所接受了。以唱法韵法来讲，道情书在开板时候是五鼓三板。开腔以后，拍三鼓，唱出七字句或十字句；拉腔时候，拍的次数不定，叫做长套鼓，在唱垛子板的时候，是分上下韵唱出的。这些技法、韵法，以及其他所谓三字韵、五字嵌、七字韵、巧十字、拙十字、滚口白等，一一搬在坠子书上了。最初这些腔调，还和道情书的腔调近似，后来越变越不同了。这种曲艺形式，在1900年左右，已出现于开封市面。

新兴的艺术形式，往往是新鲜动人的。于是唱莺歌柳书的，唱道情书的，都纷纷放下原有的书业，改而从事坠子书新曲艺的演唱。坠子书的生意一天兴盛一天，学习坠子书的艺人，一天多似一天。当年生意甚好的鼓儿词的营业，反倒走下坡路，生意日趋清淡。新兴的坠子与旧的曲艺于是出现了矛盾。当初有一位道情曲友叫雷明的，改习坠子。鼓儿词艺人领袖王老二举出两种理由指责雷明：一是侵犯了弦子业的权益，二是立着唱的艺人不应该任意改为坐着唱。双方争论的结果，雷明终于放下单鼓，拉起坠子。这是光绪三十年（公元1905年）的事。这说明了坠子兴起的时候与旧的传统斗争的情景。后来，鼓儿词上的皮鼓和脚打板两种打击乐器，鼓子曲特有的乐器八角鼓，都被坠子书所吸收了（1943年，我在伏牛山中听坠子书，曾见到配用这些乐器）。由于乐器种类越来越多，推动坠子艺术时时改进，时时提高，经过十年的发展，坠子在曲艺中已占有相当重要的位置。到1912年以

后，河南坠子书已蜚声省外了。袁世凯做皇帝梦的时候，曾经把许昌有名的坠子艺人赵言祥召到北京，在故宫里唱了三天，把一身黄马褂赠给他，后来人们就叫赵言祥为“黄马褂”。

1914年以前，唱坠子书的只有男艺人，露天摆出几条长凳，自拉自唱，而且是单口唱出的。由于得到群众的爱好，有些茶棚便和会唱坠子书的艺人合作起来。河南的各种曲艺，从来是没有女艺人的，坠子书进入茶棚以后，开始有马三姐、孙娇玉等几位女艺人出现。续而又有马双贞、马玉贞等，都很有号召力。坠子书女艺人的出现，对于坠子书的发展产生三种影响：

（一）以前是单口来唱，一个人代表多人的身份。例如唱《凤仪亭》，一个人担任吕布、貂蝉、董卓三个角色，顺序唱下去。有女艺人以后，往往用双口、三口来唱，这是一种进步。

（二）以前男艺人所唱的书，大本头多，小段子少。自女艺人登场以后，《万花楼》、《二度梅》、《包公传》、《迎合春秋》、《马乾龙走国》、《陈三两爬堂》等，这些大套不大适合女子唱，便兴开了小段子，如《辞曹》、《玉堂春》、《小放牛》、《小黑驴》等，这些段子都是常唱的。小段子轻便灵活，只须二十分钟就可以唱完一段。

（三）以前坠子书的腔调，本来近于道情书和莺歌柳书。女艺人登场以后，渐渐加出很多咿呀的花腔，在声情、韵味上，和以前大大不同。从此，茶棚内的坠子书和逛夹道的坠子书，就气派迥异了。

坠子书生意最清淡的时期，是1926年左右。那时候军阀混战，把河南闹得民不聊生，书场也就冷落起来。坠子书艺人苑立凤，因为在开封站不住，在1925年首先到天津演出。第二年，王明福、乔清秀等先后到京津谋生，到处受人欢迎。王明福号称坠子大王；乔清秀的坠子，竟传遍了南北。

在河南，坠子书生意最好的时期，是1927年大革命发展到河

南以后的两年。那时人民生活较为安定，农村收成较好，市面比较繁荣，娱乐场所拥挤客满。以开封相国寺来说，坠子书茶棚排列了六七个之多。同时，成立了一个戏曲改良委员会，训练艺人，审查唱词，又新编了一些提倡放足、戒烟及宣传革命的段子。这种初步的改革工作，时间不长，因为国民党的反动统治很快地重压在河南人民的身上。曲艺界在反动政权之下，便无力改进了。

到新中国成立为止的二十年间，坠子书虽然没有显著的改进与提高，但却逐渐普及于河南全省。开封、郑州、新乡、漯河、界首、亳州，是坠子书生意的六大重点。在这六个重点城市及其附近各地的群众，是最熟悉、最欢迎这种曲艺形式的。其他河南所属各县，虽边区远地，深山小镇，亦常常有坠子书的唱奏。外省城市除京津外，有些艺人，西边卖唱到西安、宝鸡，东边卖唱到徐州、海州。蚌埠、南京、鄂北各地，亦有坠子艺人的足迹。普通都是称做河南坠子书的，但在砀山以东叫做“弦子鼓”，南京叫做“鱼鼓坠”，鄂北各县俗称“疙瘩头”。在以上各地区中，除六大重点城市及一两个大都市是在茶棚内唱出外，其余大都是在露天或夹道中唱出的。

河南解放以后，旧艺人参加了文联，进行了有计划的学习和曲艺改革工作。由于改造了思想，编唱了新词，他们在新社会已能担负起娱乐群众、教育群众的任务。近年河南省实行土改，开封有几个中学到农村宣传，演唱了新编的《土地还老家》等坠子节目，受到了农民的欢迎。

摘自《张长弓曲论集》

河南坠子的产生及其流变

张凌怡 范乃仲

一、概 况

河南坠子是我省极为流行的一种曲艺艺术形式，于大约一百三十多年前诞生于开封。至光绪年间遍及豫东、豫北，在我省大部分地区迅速发展，成为一种新兴的艺术形式。至1933年间，著名坠子演员乔清秀、程玉兰、董桂枝等出现之后，影响日益扩大，北至京津，西至西安、宝鸡，东至徐州、海州，南至蚌埠、南京、鄂北各地，都有了坠子艺人的足迹。但是，那时置于国民党和敌伪反动统治之下，艺人的生命、生活均无保障，坠子艺术和其他曲种一样，受到了极大的摧残，不久即呈江河日下之势。直到解放后，在党和人民政府的领导下，这一曲种方走上了欣欣向荣的发展道路。

现在我省共有坠子演员、琴师三千余人，分布于全省九十八个县、市中，尤以商丘、开封、新乡、安阳、许昌等六个专区为最多。在全省54个规模比较大的曲艺团、队中，坠子艺人占曲艺艺人总数的70%左右，县属曲艺队有相当一部分全是坠子，这说明了我省群众对坠子喜爱之深。解放以来，在党的“百花齐放、百家争鸣、推陈出新”的方针指导下，我们对坠子艺术采取了许多措施，加以扶植，促进其繁荣，并收到了很大的成效。首先加强领导，进行管理，纯洁艺人队伍，以后省、专、县相继举办了多次训练班，以提高艺人的政治水平与艺术水平。1957年举行了全省曲艺会演，同年办理了曲艺从业人员登记，去年，又进行了换发

登记证的工作，通过这些工作，进一步巩固了曲艺专业队伍和提高了队伍的质量。历年来，由于坠子艺人在党的领导下，政治上翻了身，觉悟大大提高，在各个时期和历次政治运动中，都积极地发挥了自己的作用，为工农兵服务，付出了很多的辛勤劳动，作出了很大成绩。远溯在抗日战争和解放战争时期，就出现了一批红色的坠子演员，如沈冠英和王魁生、肖广胜等同志，都不畏艰险地积极参加了当时的火热斗争，演出了“反扫荡”、“火烧徐家庄”、“三路进关”等曲目，深受群众欢迎，大大鼓舞了群众的对敌斗争热情。以后在剿匪反霸、土地改革、抗美援朝、贯彻婚姻法、三反五反、合作化、公社化等运动中，广大坠子艺人都积极创作和演出了许多反映现实的优秀曲目，并挖掘整理了一些有现实意义的曲目，如“土地还家”、“打黄狼”、“三换春联”、“秦月梅改嫁”、“界牌村”、“张家弯开会”等等，紧密的配合，充分地发挥了文艺尖兵的作用。与此同时，在坠子艺术的继承与革新，青年演员的培养等方面，也都作出了较为显著的成绩。

总之，由于河南坠子来自群众，适合劳动人民的口味，解放后在党和政府的关怀、扶植下，现在已成为传播广泛的曲种之一。它有丰富的书目（据不完全统计，就有中长篇大书一百一十余部，小段二百八十余个）和优秀的艺术传统，有可资遵循的艺术规律，适合于表现现代生活，因而它的发展前途是无限广阔的。我们深信在党的关怀重视下，河南坠子这支花将开得更加五彩缤纷，万紫千红。

二、渊源问题

河南坠子解放前绝少文字记载，这给我们探讨这一曲种的渊源沿革问题造成了很大的困难。许多资料不得不完全依靠老艺人的口头传说，而由于老艺人的经历和记忆的差别，说法多不一致。

张长弓先生（已故）在解放前虽然对河南坠子作了些研究工作，给我们提供了一些有价值的史料、线索，但那时因为不被重视，他的研究工作受到很多客观条件的限制，这些史料线索也多不全面。（他著的《河南坠子书》一书在解放后才得到出版），近几年来，我们有计划的通过座谈访问等方法，对河南坠子的产生与发展问题作了进一步的探索。虽已有了些头绪，但仍然是初步的，特提供出来，请同志们指正。

1. 河南坠子的创始

据老艺人孟治法讲（孟现在许昌市曲艺队，今年58岁），早年他听其师父说，河南坠子系乔治山所首创。乔是开封城东召讨营小乔庄的人（小乔庄已被黄水冲没），小名水，嘉庆年间生人。小时候曾随师在开封唱书（三弦书也叫三弦铰子书，有平调、越调、大仪封、小仪封之分，乔是唱平调三弦书的）。此人有钻研性，唱过书后，没事，便用马尾在三弦上拉着玩，他师傅见了就吵，不让他拉，师傅一出去他仍旧拉，慢慢的拉出字来了，觉着很好听。以后出师了，他便不弹了，拉着唱。唱的曲目是《玉虎坠》。越唱越好，很受群众欢迎，听众越来越多。传来传去，大家都称他是唱坠子的。相傳日久，坠子因而得名。后因产生于河南又冠以省名，称河南坠子。

2. 传入安徽

孟治法先生说：最早把坠子带入安徽的是郭成德。郭是安徽太和县北七十里洪山庙人。郭小时候曾随父经商到开封，此时开封唱坠子的已有三家了。郭在相国寺听书，对坠子发生了很大的兴趣，便弃商学艺。开始学时坠子艺人不教，郭便掏钱请教。学会后就回安徽演唱，二十岁时便唱响了，并且收了徒弟。可是他还没有拜师。当时安徽北部道情艺人很多，因他无师唱戏，就掂他的弦子，郭不得不托人求师。道情艺人张魁元、武明山（艺名武麻子）都争着收郭为徒。张、武二人都是当地有名的人物，争

执不下，2月15日洪山庙大会上，张、武两家要打架拚命。当时还有个道情艺人叫刘清举（艺名金马驹子）唱的比张、武二人还响，在会上向张、武二人说：“您俩谁也不能收，我收了。”郭看下不了台，便说：“我现在谁也不拜，咱们四家对书，谁唱过我，我就拜谁为师。”后来到颍州（阜阳）一溜拉四个书棚，比谁的听众多。比了三个月，都比不过张魁元，从此郭拜张为师。当时在颍州写帖请客，轰动一时。其后，张又收了很多徒弟。张看郭的坠子群众很爱听，有压倒群芳之势，便对徒弟们说：“唱道情不行啦，不挂坠子弦行不开啦。”自此，道情艺人都纷纷挂上了坠子弦。当时叫这种形式为“鼓碰弦”，“鼓碰弦”可谓是形成坠子艺术的过渡时期。后来坠子艺人的门户，都是按道情艺人的门户说的，（道情的祖师是邱祖邱长春，现在坠子的祖师也是邱长春）即由此而起。（孟治法先生早年曾见到过郭成德，亲闻其事）据此，可以看出，坠子在开封脱胎于三弦书，后来流入皖北，拜师于道情。不久道情即拼入于坠子，坠子借道情的曲目，某些乐器（如剪板、鱼鼓。后来鱼鼓被淘汰了，剪板犹存）和表演艺术而兴起——是为下路坠子。

3. 回流豫北

坠子自皖北兴起后，旋即回流豫北。回流豫北自赵言祥始。（艺名黄马褂，现年72岁，濮阳人）赵的师傅、师爷都是唱莺歌柳的。（莺歌柳用小股三弦伴奏，八角鼓作打击乐器）六十年前，赵言祥12岁时，在9月12日庙会上看到有个唱坠子的。唱者叫罗风波（鹿邑人），抱鱼鼓，打剪板，后面跟个拉坠子弦的，拉者叫黄治国。（即“鼓碰弦”，拉弦者不带脚蹬梆，）唱哈拉哈，拉唱都很新鲜。赵一听便入迷了，唱三天听了三天，又赶着听了三四天，回家后便摸着学拉。半年以后，从山东又来了个吴金先。吴是唱脚足蹬梆坠子的。据他说他是从颍、亳二州学来的。

赵一听脚蹬梆坠子也很好听，于是便仿照做了个坠子弦，用木鱼做了个脚梆，在家自习。以后又来个毛修和，也是唱脚蹬梆坠子的，唱的调门比吴的还好听，赵又从毛那里学了不少东西。经过一二年的努力，便敢出门演唱了。有一次赵到刘村赶会，因没有拜师，怕同行见了掂生意，就找个背地方演唱。当时会上，还有个唱莺歌柳的和一个唱道情的，这两家都唱不过赵言祥，晚上三个人住到一个店里，唱莺歌柳的叫谷俊卿，便问赵的师傅是谁。赵说没有师傅，谷便提出来拜师，从此赵便拜谷俊卿为师，那时赵年15岁。后来赵便跟着谷俊卿演唱。赵自拉自唱，谷用三弦给他伴奏。一年之后，谷也改唱了脚蹬梆坠子，不唱莺歌柳了，而且唱的比赵还好听。

这时候，由乔治山所创造的坠子书在开封一带已有了很大的发展，并流入豫西宝丰、鲁山等县。这一系坠子多由三弦书所改，它继承了三弦书的曲目、表演艺术和某些乐器，（脚蹬梆便是一个显著的特点）别具风格，是为上路坠子。与在皖北由道情改的下路坠子相互比美。下路坠子与上路坠子几乎是同时流入了豫北。豫北老艺人程秀生当年所唱的文明干梆即由三弦书中的一种“腿板书”所改的坠子，把腿板改成了脚蹬梆，当时称为文明干梆。这种文明干梆可谓三弦书蜕变为坠子的过渡时期）仅比赵言祥的坠子迟五、六年的时间。

4. 传入豫东

上下两路坠子传入豫东的时间较豫北为早。最先传入的是上路坠子。据郸城县老艺人高连元谈，他师傅是唱坠子的，如今活着约有一百二十岁。郸城另一老艺人李成修说，他听他师父张立才讲，坠子的老根在许昌、漯河、宝丰、鲁山一带。唯坠子在豫东各县普遍发展的时间也在光绪年间，距现在约六、七十年，且受下路坠子的影响较大。原因是豫东和皖北毗邻，当时亳州、颍州交通方便，艺人多聚散于此。据商邱县老艺人张治坤谈，光绪

年间，皖北唱莺歌柳和道情的艺人来到豫东地区演唱，都带坠子弦。豫东地区唱瞎子腔和鱼鼓（即道情）的艺人，感到坠弦很新鲜，拉起来很好听，于是便研究着把瞎子腔用的小三弦去掉一根弦，加上个弓子，改弹为拉。道情艺人便用原来的鱼鼓简板和坠子弦合在一起唱开了。后来又采用了梨花大鼓用的小鼓子，代替了鱼鼓筒，形成了现在豫东地区的坠子乐器。

5. 关于张长弓之说

张长弓先生是第一个研究河南坠子的人。他在解放前，以大学教授的身份，孜孜不倦地从事民间艺术的研究工作，而且作出了卓越的贡献，这实在是难能可贵的。但是，那时由于受到历史时代的限制，不能深入生活，不能作进一步的调查研究，他们的研究工作不能不有一定的局限性。在他所著的《河南坠子书》一书中介绍道：“这种民间曲艺形式，产生到现在才不过五十年的历史。它是由‘莺歌柳书’和‘道情书’结合而发展出来的。”张长弓先生所说的河南坠子产生于五十年前，按我们现在所掌握的材料，那时正值河南坠子广泛传播的年代。在这之前，这一曲种已经经过几十年的孕育了。据开封市老艺人谈，宣统元年（1609年）开封曾组织过一个河南坠子研究会，会址在市内惠济桥东北边，会员有二百多人，至1931年军阀刘峙任河南主席时才取消。显然，坠子的产生当远在1609年以前。我们认为，乔治山创始坠子于一百三十余年前之说，是比较有根据的。在坠子艺术的形式方面，据上述资料，我们认为，莺歌柳和道情把衣体脱给了坠子，这是形成坠子曲种的一个重要部分。除此之外，三弦书对于坠子的形式也起着重要的作用。实际上，坠子是吃了莺歌柳、道情、三弦书而起家的，（豫北艺人有三归一之说）由于我省各地区坠子由何种曲种的蜕变的不同和受到其他姊妹曲种影响的不同，因此，现在形成了以商邱为中心的东路坠子，以新乡、安阳为中心的北路坠子和以开封、郑州为中心的中路坠子（又称西路坠子）。

6. 沿革和发展

早期坠子的表演和唱腔都是比较简单的，当时群众对坠子的兴趣多半在那个新鲜的坠子弦上。后来有些艺人在唱腔上吸收了越调、豫柳、琴书、大鼓等曲调上的东西，化为已有，调门才逐渐丰富起来。同时，常在城市演出的坠子艺人开始重视了表演艺术，讲究手、眼、身、法、步、内、炸、腾、挪等表演技巧；而常在农村演出的坠子艺人则丰富了劳动人民的生活与感情，增强了坠子的感染，提高了自己的演唱艺术。不过，坠子得到更大的提高，是有了女演员之后。

1913年左右，坠子开始有了女演员。当时豫剧还没有女角，因而女演员唱坠子极为轰动。最先的坠子女演员是开封的张三妮、尹凤宝，1917年后开封又有了张改妮、宋花妮等，后来又有马双枝、马桂枝还收了徒弟张小兰。到马双枝改唱豫剧时，坠子的女演员已比较普遍了，坠子女演员开始大都唱小段儿，从此小段儿盛行。由于小段儿远不及大书的故事情节曲折，所以，女演员特别重视唱腔。她们在继承男演员腔调的基础上，继续作了很多的改革和丰富。另一方面则进行了更广泛的吸收。如吸收了民间小调的正对花、反对花、小放牛和皖北小调中的清水河、十杯酒等，还吸收了马头小调、二夹弦、河南曲子、唐山落子等。由于各家各据其长，分别吸收、溶化，据为已有，因而使坠子形成了更多的流派，一时呈现百花争艳的局面。这之前，还有梨花大鼓演员刘洪喜改唱坠子，并把梨花大鼓的曲调带进了坠子中来，豫北一带的艺人便在此基础上进一步创造、发展，遂丰富和形成了坠子的北路调。

河南坠子优秀演员乔清秀的出现是河南坠子发展史上的一件大事。清秀原籍河北大名人，拜师乔利元（河南南乐县人）曾在南乐、大名一带演唱，原属北路坠子。大约在1926年随师北上，1928年到天津北海楼演唱。经她苦心钻研，不断的吸收和丰富便

自成一派，独树一帜，一时轰动京津以至全国，被称为“坠子皇后”。她主攻小段，也唱过“小英烈”、“杨金花夺印”“包公案”等大书。她的唱腔是脆、圆、美，脆而俏圆而润，不仅美而有味，而且给人一种飘飘欲仙之感。可惜这个杰出的坠子演员被敌伪反动势力折磨早丧，死年仅三十一、二岁。只给我们留下了十四段唱片。但乔派坠子却大有继承之人，现在仍方兴未艾，这说明了乔派坠子艺术的卓越成就。由于乔清秀的影响和推动，不仅使河南坠子的声誉大大提高，而且相继出现了董桂枝、程玉兰等优秀的流派，遂使河南坠子获得更加广泛的发展。现在，河南坠子的流派就更加众多和丰富多彩了。

坠子女演员的登台不仅大大丰富了坠子的唱腔，而且还丰富了演出形式。原来坠子只有自拉自唱或一拉一唱，有了女演员便又有了对口唱、三口唱等形式。同时，女演员也不仅专唱小段儿，而且也逐渐的掌握了成本大书。

最后，需要说明的是，在河南坠子艺术的形成与发展过程中，兄弟省许多优秀艺人的艰苦努力，共同缔造的功绩是不可磨灭的。不少驰名的坠子演员，如乔清秀等，都是兄弟省人，祖国各地，特别是安徽、山东、河北、陕西各兄弟省，近几十年来，特别是建国以来，都培养出来了造诣很深的优秀坠子演员，对于河南坠子艺术的发展上都作出了巨大的贡献。在河南坠子的形成初期，皖北颍、亳二州的许多艺人，如郭成德、张魁元等都积极的加以创造，取得了很大的成就，旋即回流豫东、豫北，对于河南地区坠子艺术的兴起发生了极大的促进作用。这些情况、当我们探讨河南坠子的渊源与沿革、发展问题的时候，认为都是非常重要的方面。

三、三路坠子的艺术特色

坠子传流各地后，由于地区、语音的差别和各地吸收、丰富的不同，便逐渐形成了三路，即：中路、东路和北路坠子。

中路坠子也叫西路坠子和上路坠子，它活动的地区主要以开

封、郑州为中心，包括许昌、洛阳、信阳等地。它多系三弦书艺人改唱坠子后吸收了河南梆子、曲子、越调、二夹弦等剧种的唱腔而形成。

中路坠子讲究硬功大调，字清梆稳。一仰一合、一上一下是它的基本唱腔，其旋律多为平行式，大都板上起板上落，有起于眼上的也仍落在板上；一般没有拖腔，即便有，也多为随字走音，不拐小腔弯；唱腔中还多用小顿句，往往把一句唱腔（或上句或下句）切为三段或截为两个小句，此外，原有不少垛子句是节节相扣，字字搭板，加以伴奏者“哒哒”有声的脚梆，这样便形成它那高亢明朗，朴实雄壮，节奏鲜明的艺术特色。

中路坠子地面较广，其总的特点虽大致相同，而各个地区之间又有些小的差异，如：开封一带讲究腔与调，而郑州方圆则重视字与音。此外，密县周围还有种靠山吼调，这是密县男坠子艺人陈青吸收河南梆子里的靠山吼调而创造的，由于在乡村受到欢迎，所以，不少艺人学习此调，并把这种靠山吼调称为陈调坠子。

中路坠子艺人较多，现在女艺人中有成就的有“郑州三刘”和开封的赵玉凤等。“郑州三刘”即：解放前后常在郑州一带演唱的三位女大书艺人——刘宗琴、刘鸣枝和刘桂枝。三位虽同攻大书，而其艺术风格却迥然不同。刘宗琴善唱硬书，其唱腔高亢有力，苍劲浑厚，一百二百句的唱篇一贯到底，不窝字，不闷句，撂的朗朗利利，口齿上极有功底；其白口：整庄清爽，有角有楞，多用韵白；其表演：大方潇洒，气魄泼辣，说英雄唱豪杰可谓拿手。刘鸣枝软书见称，其唱腔：灵巧、明朗而轻松，并善抓窄韵大唱篇，如：丑牛、排怀、灰堆等，给人一种清新、脱俗之感；其白口：家常话、歇后语多，而且很少用高声炸音，多以低言俏语表白人物及书情；其表演自然、喜悦，软，包袱一个接连一个，递得又巧又俏。她很少使用大的形体动作，也不让听众们纵泪弹指和捧腹大笑，而是让听众们在潜笑默喜之中领

受她的演唱艺术。刘桂枝书路广，其唱腔多用紧拉慢唱调门，又巧又美（现因嗓音不好，失去当年的风彩）；其表演和白口多借鉴于戏曲，主要特点是上马疾、变相快，人物形象干净、利索是她最大的艺术特色。此外，开封的赵玉风在中路坠子专攻小段之中，也是较有成就的一个。她的唱腔主要吸收了乔派（清秀）和董派（桂枝）的曲调，因而，在朴素之中有脆活之韵；在平易之内又透俊俏之音，其表演细腻、认真、状情状物如身临其境，场位处理清晰醒目，抒情小段应是她的拿手。

中路坠子的男演员现在有突出特色的应推郑州的李治帮。这是位擅长喜剧书目并有着突出演唱才能的老艺人。于解放前已负盛名，外人送号“笑话王”。他以演唱“小甩头”（即小单折子书）为拿手，其风格是风趣、幽默、大胆夸张，别出心裁，不落俗套。他善挤“包袱”而恰到好处，状物言神情似多于形似，他的演唱富有民间色彩，为此深得广大听众的好评。

东路坠子也叫下路坠子，其活动地区主要以商丘为中心。它多系道情艺人改唱坠子后吸收了琴书的唱腔而形成，并以柔美、缠绵、细腻、善于抒情为其艺术特色。其唱腔大都起在眼上落于板后，拖腔有小腔弯，曲调多为下行式，伴奏者不蹬脚梆，这样就使其腔调更加自由和灵活。

东路坠子在河南虽其地面还不广，而其演员的数量也不少，有成就的演员也很多。如：商丘县的张大桂和郸城县的马燕秋，虽同攻小段，而其演唱均有各自独特的风格。张大桂嗓音细柔，悲切，缠绵为其显著的艺术特色，其言情之细腻胜于毫发；而马燕秋则在抒情之中以脆腔巧口见长，其嗓音之甜美，唱腔之灵更令人神往。男演员之中，如今有成就的应推商丘市的张治坤老先生。张老先生嗓音圆润、响亮、其唱腔是软中有骨，硬中有巧。如今虽已年过花甲，而仍不减当年风韵，实是难能可贵的。此外，郸城县的吴宗俭吐字清晰，柔中见刚也是东路别具风味的一个。

东路坠子原以大书称著，往昔便有“东路书西路接”之说。商丘市的刘世红，艺名“缘钢皮”便是东路早有盛名的一位女大书艺人。刘受山东鼓影响较大，因而其演唱较为硬朗和泼皮，但仍保持着东路坠子的基本特色。

北路坠子是在中路、东路坠子的基础上吸收了大鼓的曲调而形成，它主要活动在新乡、安阳两地。其唱腔多用小碎口和花腔，曲调上行式较多，而且旋律性较强，讲究河南字工北路口，这样就形成它那俊俏、妩媚纤巧而又健壮的艺术特色。

北路坠子著名演员乔清秀和乔利元，由于独出心裁、大胆创造，善于吸收和丰富，形成了优美而独特的乔派坠子。乔派坠子不仅是北路坠子的一个主要艺术流派，而且也是河南坠子最有威望、最有声誉的一个艺术流派。全省有不少青年演员继承它，而新乡市的徐玉玲和郑州市的赵铮在继承上却作出了较为突出的成绩。

徐玉玲主要不拘泥于一腔一字的硬搬硬套，而是根据自己嗓音的条件来继承，为此她的唱腔既具有乔派的路子又有自己的风格。其唱腔主要特点是脆美、婉转。赵铮主要在演唱现代作品方面较好的继承了乔派。她亦不在一腔一句的继承，而是把乔派原有的腔调加以发展和在字音曲调上加以改变及丰富，使乔派坠子不仅能够表达新的生活和感情，而且使其表现力更广更强。其唱腔清新、活泼、明快、充沛。其表演俏丽、潇洒，讲究昙花一现、画龙点睛之技。

男演员中早负盛名的赵言祥老先生，艺名“黄马褂”，以往常在豫西做艺，他以北路坠子为基础，吸收了中路坠子的不少唱腔，由此便逐渐形成了他那优美、活泼、别致而又独特的唱腔。他喜用花腔，而且俏皮，嗓音好擅长演唱姑娘小姐、婆婆妈妈的书，在农村中有着广大的听众。

坠子虽有三路之分，并各有其显著的艺术特色，但各路的演

员并不以此为足，他们在与广大群众的接触中，在相互艺术交流中，都不断创造、吸收和丰富，不仅使各路坠子的艺术特色更加浓郁、丰富，而且，在创造别具一格的演唱艺术方面都作出了一定成就。如：中路坠子里的徐宝红、王忠霞、赵元修、杨桂英、申云、耿治华，东路坠子里的宋爱华及北路坠子里的李巧云、花佩秋、范艳霞等，都在广大群众中有着较大的影响。

河南坠子是在不断吸收、丰富、创造中获得发展壮大的。解放后，在党和政府的英明领导下，这一曲种更获得了新的生命，目前，各路坠子艺人都在为支援农业，为建设社会主义贡献自己的力量，并在党的领导下，在毛主席百花齐放、推陈出新的文艺方针指引下及各兄弟省的帮助下，不断加强艺术实践和艺术革新，为使我省的坠子艺术更快更好的为现实服务、为工农兵服务而努力。

1963年4月15日

(选自省戏研所资料室艺术档案)

〔附记〕

此文原名《河南坠子介绍》是专为召开《河南坠子艺术座谈会》而写，这之前，我曾有篇《河南坠子渊源新说》的文章，发表于1962年二期的《曲艺》上。在那篇文章的基础上，又搜集充实了些新资料，与范乃仲同志一起写成此文。当时，是把此文作为征求意见稿发给参加座谈会的来宾们的，原省文化局副局长冯纪汉在致开幕词中也引用了某些部分，因而，此文不仅未署名，也一直没有正式发表。现，乃仲同志已作古人，特将此文献给《河南曲艺志史资料汇编》，使它能在编纂《中国曲艺志·河南卷》中略尽微力，同时，也以此告慰乃仲同志的在天之灵。

张凌怡

88年3月郑州

河南坠子探源

王 元 伦

“河南坠子”源于何时、何处？不少专家学者撰写文章，发表论著，各抒己见，看法不一，都有独到见解，为我们提供了很有价值的研究资料。这对我们进一步探讨“河南坠子”渊源问题是大有益处的。我是个民间艺人，读了各位专家的论文，深受启发，现就“河南坠子”的源流问题谈谈自己的粗浅看法。

河南坠子的发源地在哪里？对于这个问题有着几种不同说法：

- 一、源于“濮阳的莺歌柳”。
- 二、源于“南阳的三弦铰子书”。
- 三、源于安徽。理由是莺歌柳的本名叫“颍河柳”。
- 四、源于开封。

至于年代，说法也不一，有的说七、八十年，也有说近百年。张凌怡同志的《河南坠子渊源新说》一文中说：“坠子有一百多年”。究竟那种说法对呢？根据已掌握的资料，我认为：河南坠子源于开封，有一百多年历史的说法比较确切。

原河南省文化局副局长冯纪汉同志，在“河南坠子流派座谈会”上的报告，曾为我们提供了一份非常珍贵的参考资料。

1963年全国各派坠子明星和名老艺人云集郑州。除作精

彩表演外，还专门对坠子的源流问题进行了探讨。不少老艺人为坠子渊源问题提供了宝贵而可靠的线索。许昌坠子老人孟治法（已故）说：“早听其师父说，河南坠子系乔治山首创。”乔是开封城北招讨营小乔庄人，小名“水儿”，嘉庆年间生，小时曾随师在开封唱三弦书（三弦书也叫三弦铰子书，有平调、越调、大仪封、小仪封之分，乔是唱平调的）。此人很有钻研精神，唱过书后没事，便用马尾在三弦上拉着玩，他师傅见了就吵，不让他拉，当师傅不在时，他仍旧拉，慢慢拉出字来了，觉得很好听。以后出师了，他便不弹三弦，拉着唱，唱的曲目是《玉虎坠》，越唱越好，很受群众欢迎，听众越来越多，大家都叫他唱坠子书的。相传日久，坠子因而得名。因产生于河南，后又冠以省名，称“河南坠子”。

这个传说是否可靠？据调查考证：开封郊区确有招讨营小乔庄，在开封城东。证明冯纪汉的调查报告是正确的。例如：

一、坠胡的弦弓为什么都有豁儿？

前面已经说过，乔治山用马尾在三弦上拉着玩，马尾需要换上换下很不方便，他就想了个办法，将弓子前端锯了个缺口儿，以便随时可以将弓子换上。久而久之成为习惯。所以一般老艺人的坠胡弓子皆有缺口，我现在用的弓子仍然有缺口，这是我父亲遗留下来的。

二、坠子产生的年代说法为什么不一致？

招讨营是开封四周的四大古镇之一，位于开封正东四十多里。据说，宋代各路招讨元师班师还朝，就在此处下马歇兵，故称招讨营。是开封之门户。小乔庄在招讨营偏东南十五公里处。原属开封府陈留县，现归开封县管辖。小乔庄分潘乔、王乔、陈乔、杜乔等六个小村，总称乔庄。

农民杜荫嵩说：“听老辈儿人说，原先确有乔老大和乔老二弟兄俩，名字记不得了，早已绝户，现在大家用的水井还是乔家

打的。”

杜珍老人（70岁）说：“我现在住的宅基地就是乔家的老庄子。听爷爷说若是还有其人的话，至今有一百八十年了。”

冯纪汉说，乔治山是清嘉庆年间人。清仁宗顺琰，年号嘉庆，在位的时间是1796至1820年，至今也就是一百九十年到一百七十五年之间。一百八十年恰是嘉庆在位的中期。年代对照年号，一点不差。农民讲的和现有资料（即冯纪汉报告）是完全一致的。这绝非巧合。据此，河南坠子产生的时间应是一百八十年左右。

三、为什么著名坠子演员都出在小乔庄及其周围各村？

到了清代末年和民国初年，河南坠子在开封郊乡已相当活跃，特别是小乔庄周围，每天晚上各个村落的牛屋里、场院中，到处可听到悠扬的坠琴声，多系农民自唱自娱。后来仅乔庄附近就出现了不少名坠子艺人。如：刘世禄、马鸿赛、程珂、王礼仲、范治和、孙教玉、程治学、苗文轩、任新安、张三妮、马双枝、马桂枝等。这些人当时在河南都很有名望。乔庄附近小小一片地方能出现那么多的坠子名流，这是与乔治山的传授有关。

有的专家说：“坠子前身是三弦书、三弦书就是南阳三弦饺子书”。

我不同意这种说法。为了说明问题，首先必须弄清“三弦书”和“三弦饺子书”的关系。

一般的说，饺子书、腿板书、莺歌柳、瞎子腔等均属于三弦书。老百姓习惯称“唱三弦”的，连个书字都不带，并不分这书那书。

实际上三弦书分为两大种类，即大鼓三弦和小鼓三弦。大鼓三弦就是三弦饺子书，主要活动在伏牛、桐柏两大山系之间的广大地区。以南阳、方城、舞阳为中心，一般皆为两人，一唱一奏，单人者较少。乐器为大鼓三弦，八角鼓，小饺子。唱腔分“鼓子腔”和“饺子腔”，还有伴奏者帮腔答话，显得十分热闹、风趣。

小鼓三弦（包括莺歌柳、腿板腔、瞎子腔），主要活动地区为开封以东，黄河两岸，北至濮阳，南至太康的长形地带。以陈留、兰考为中心。一般皆为自拉自唱，两人者不多。乐器为小鼓三弦、腿板。没有铰子、八角鼓。唱腔有“平腔”、“大仪封腔”“小仪封腔”。因多系自弹自唱，唱起来自然不及铰子书那么热闹，这也是她后来被坠子完全代替的主要原因。

众所周知，河南坠子老艺人所用的坠胡皆系小鼓三弦所改（后制的例外），至今有些弦鼓上的蟒皮痕迹清楚可见，没见一个坠胡是大鼓三弦改制的。从这一点即可说坠子的前身和三弦铰子书毫无关系。

那么坠子用的小铜钹是不是来自铰子书呢？肯定地说不是。什么是铰子，什么是铙钹？它的区别是：小的为铰，大的为铙。高音为铰，低音为铙。尖碗为铰、平碗为铙。铰子书用的多系小碗高音小铰子（也有些男演员用大钹的），使用的方法也不同。铰子书演员唱铰子腔时，是一手拿筷子，另一只手托铰子。唱几句，敲几下，填在唱腔间，烘托气氛。坠子演员则是用的大碗低音铙钹。使用方法是：右手的姆、食、中三指卡住筷子、无名指和小指扣住钹碗儿，发出啪啪锵的声音打击着节奏，和简板起同样作用。而且很讲究端铙钹的姿势，美其名曰“怀中抱月”。无论乐器的形状，或是打击的方法，和所起的作用与铰子书皆不相同，故不能说坠子前身是三弦铰子书。

但坠子对三弦铰子书是有影响的。河南坠子第一个女演员张三妮（1894年生）约在1924年带领女儿张礼翠（当时九岁，现年七十一岁，住开封前新华街），先到方城，又到南阳，后到襄樊。唱得很响，极为轰动。不少铰子书艺人看坠子形式新，受欢迎，纷纷改唱坠子。铰子书艺人改唱坠子后，仍保留了一些铰子书腔调，把铰子书的三接四送唱腔和伴奏说二话带进了坠子之中，形成了豫西南坠子的独特风格。一直延续到抗日战争前夕。由此认

为坠子的前身是三弦铰子书，便是误解。

坠子的铙钹也不是来自铰子书。坠子的最初阶段，乐器只有坠胡、脚梆，表演形式仍是单人。约在同治年间坠子由农村转入城市——开封（开封是当时的河南首府）。不少来自农村的坠子演员是“海青腿”（没老师），多拜于道情艺门下。一些道情艺人也改唱坠子，增加了简板，由单人变为双人，唱拉分了工，使坠子向前跨进了一大步。这就是坠子前身是道情和莺歌柳相结合产生的来由。说道情的艺人逐步改唱坠子，坠子又吸收了道情的简板。

坠子用铙钹的时间比简板要晚的多。据考查约在1920年左右，坠子才增添了铙钹。我省有种艺术形式叫“大铙”。表演者右手姆指挑一大铙（直径约一尺二寸），左手执竹板，没有弦乐，唱腔也较优美，这种形式至今在我省仍有活动（如商丘地区的汴明昆和他的徒弟）。提起“大铙”，人皆熟悉。和大铙相近似的“小铙”却早被人遗忘了。

“小铙”的表演者打击铙钹的方法和坠子一样，讲究姿势，也名“怀中抱月”。没有弦乐伴奏，没有竹板，唱腔和大铙相近。此种艺术的演员为数不多，代表人物叫孙明德，安徽阜阳池合铺李小庄人，约生于1890年，1941年去世，《响马传》为其拿手书目（他的儿子孙治海，61岁，也是艺人，仍健在）。孙明德约三十岁时到了开封，在相国寺唱“小铙”。当时开封唱坠子的已经很多，而且已有了女演员。孙明德和几个有名气的坠子演员交了朋友，拜了把子。他们常在一起交流技艺，后来改唱坠子。他原系唱“小铙”的，不善使用简板，唱坠子就用铙钹打节奏，非常新颖。一些唱大书的男艺人觉得铙钹响亮、说白时能敲打着烘托气氛，也就跟着使用铙钹了。慢慢形成了坠子大书演员用铙钹、唱小段儿演员用简板的两种习惯。孙明德死后，“小铙”这门艺术逐渐绝迹。

坠子既不是脱胎于饺子书，也不是脱胎于安徽的“颍河柳”，因为莺歌柳的唱腔有平腔、大仪封腔和小仪封腔。

仪封腔是一种有地方特色的民间说唱（如河洛大鼓、怀调、宛梆等）。仪封腔自然来自仪封（现在的兰考县）。仪封县建于金正大九年，清道光五年，兰阳、仪封合并为兰仪县。宣统元年因犯溥仪的御讳，改兰仪县为兰封县。1953年和考城合并为兰考县。仪封相距小乔庄十多公里，自然会受影响的。

坠子产生初期，艺人皆系自拉自唱，除由其他曲种的艺人半道改唱坠子者外，“单打一”的演员极少。今天60岁左右的科班坠子艺人，都是掂起板能唱，拿起弦子能拉的全活。河南省曲协副主席丁志忠就是证明。他能拉能唱。再例如豫北的老曲艺家、老革命家沈冠英，就是背着坠胡自拉自唱，战斗在敌人的心脏里。还有豫西南的王树德、豫东南的吴宗俭、新郑县的李治帮等，均能自拉自唱，笔者也算其中一员。

若说莺歌柳就是颍河柳，那么，坠子的脚梆当是莺歌柳的腿板进化的。可是安徽的坠子琴师无蹬脚板的习惯，而开封周围的演员，没有脚梆就唱不成，据此可知莺歌柳不是颍河柳。河南坠子起源于安徽之说实难成立。

为了说明问题，列举一个旁证：山东临沂地区有个艺术品种叫“脚蹬鼓”，她有三件乐器：三弦、腿板和脚蹬鼓。脚蹬鼓的样子和坠子的脚梆基本一样，只是上端不是梆，而是面小鼓。它既保持了莺歌柳的原貌，又受到坠子改革的影响，和坠子有亲缘关系。而“脚蹬鼓”艺人谁也说不清脚蹬鼓的来历，只知道他师傅的师傅是河南唱三弦书的（当然是小鼓三弦）。1978年山东临沂曾有人专程到开封访问，为“脚蹬鼓”的发展追根求源。这一旁证也说明莺歌柳绝非颍河柳。河南坠子只能源于开封，绝不会源于安徽。

张履谦写的《相国寺民众娱乐调查》一书说：“宣统元年开

封已有坠子研究会，（即邱祖庙，供奉的长春真人，也叫长春会）会员二百余。人。”

1963年河南坠子流派座谈会老艺人座谈中也说：“宣统年间开封已有坠子研究会，会员二百余。”会址在大南门里，惠济桥东北角（今惠桥里一号），邱祖庙原有正殿三间、东配房两间、西配房一间，作为外地艺人到开封行艺暂时栖身之所。这是艺人筹资自己修建的。此庙在全国还不多见。安徽阜阳县老艺人徐治法说：“过去，逢七月十九日邱祖诞辰时，我们安徽常有人到开封为邱祖进香。”由此亦可说明河南坠子源于开封。

就书目而言，也能说明坠子源于开封。坠子原始书目长篇的不多，皆系大葫芦头段儿。如《老少换》、《卖爱姐》、《玉虎坠》、《对绣鞋》、《单头马》、《打蛮船》、《田二姐开店》等，书里唱词语言，风俗民情皆体现出开封的地方特色。例如坠子较早的书目《小二姐做梦》就颇有特点。唱词中有：

大清一统振山河，
汴梁城里古迹多。
铁塔繁塔相国寺，
龙亭修到西北角。
城里古迹表不尽，
城外古迹说一说。
城南哩，四十五里朱仙镇，
城北地四十五里陈桥临黄河。
城东地四十五里招讨营，
城西地四十五里瓦子坡。
小二姐大门以外落花桥。
出来几个迎女客。
醋浇梨铧打圈转，
杆草耙子头上擦。

骑鞍过秤往里走，
两个红毡登倒着，等……

用醋浇烧红的犁铧围着轿转，用杆草靶子从新娘子头上擦过，这些都是开封农村办婚事的习俗。坠子的大部分书目和豫剧洋符调剧目基本相同，甚至有些剧目还是来自坠子的书目。如《对花枪》。

综上所述证明“河南坠子”源于安徽之说是站不住脚的。

有些专家认为莺歌柳改坠子只是把弹唱变为拉弦，脚梆出现的较晚。它是随着“文明干梆”出现的。

这种说法不妥。什么是文明干梆？就是坠子的“自拉自唱”。俗称“脚打梆”，也是说“独角坠子”、文明干梆、渔鼓坠、鼓碰弦、皆属坠子。不论他们配有什么打击乐器，但唱的都是坠子调门儿，并非什么独特曲种。河南坠子在解放前很长一段时间挂牌写的都是“文明坠子”。坠子传到外省后，才冠以“河南”二字，在本省仍称“文明坠子”。到了解放后始统称“河南坠子”了。

脚梆的出现，莺歌柳艺人演唱时离不开腿板。腿板是绑在腿的迎面骨上，打节奏时先抬起脚跟，然后用力一蹲，脚板即出啪啪声。后因为弹三弦的坐姿和拉坠子弦坐姿发生了变化，由腿板改为脚梆。

弹三弦的坐姿是斜抱三弦，挺胸正坐，双脚着地，右腿绑腿板，脚跟落地自如。拉坠子的姿势就不同了。要求坐的姿势是“天官赐福”，腰直身正，右腿压左腿，弦子压在大腿上，弦杆儿照鼻梁。这样一来腿板无法使用了。可是离开腿板就觉得少气无力，唱着别扭。因此，就在腿板基础上加以改进，变成了“脚梆”。坠子初始的脚梆，杆像半根干面杖，长约一市尺，上端安的是热加工的牛蹄筋子，下端呈扁片形，仍是绑右腿上，脚梆下端的扁片插入脚外侧的鞋子里。后来大都改为安有铁制的长杆脚

梆，有的绑在桌子腿上的。解放以后脚梆制作比较讲究，蹬法大致一样。

由脚梆的进化可说明坠子源于开封，前身就是莺歌柳。

既然莺歌柳活动中心是兰考，陈留（开封县），为什么这些地方见不到莺歌柳的声迹，而其它地方（如濮阳）还有莺歌柳艺人呢？

原因是坠子在开封出现的最早，发展的迅速，当时她以新的面貌出现，其它艺术形式皆无力与之抗衡。谁靠她最近，她就要先吃掉谁。首当其冲者就是莺歌柳了。老的改唱坠子，新的没有再学，被吃掉的早，完全被坠子所溶化，所取代。此后又吃掉了道情和梨花大鼓。

张履谦《在相国寺民众娱乐调查》一书中说：“最早的相国寺中唱京奉大鼓、山东大鼓的很多，自河南坠子闯入以后，唱大鼓的姑娘们均逃之夭夭了。”

唱梨花大鼓的名演员李大玉（老残游记中白妮之门徒）在开封很有声望。民国五、六年不少文人墨客在《天中日报》、《大梁日报》、《嵩阳日报》上撰写文章赞誉她，评论她。可是坠子女演员一出现，她也不得不哀叹着离开汴梁。有些大鼓演员干脆改唱坠子。著名的坠子演员郭文秋、徐玉兰出身均是大鼓世家。徐玉兰的四婶徐凤云就是声振中州的梨花大鼓演员，日军轰炸开封时蒙难。

莺歌柳之泯灭，恰恰证明坠子在开封出现之早，发展之快。其它地区坠子流行较晚，受的冲击自然也就小些，有的莺歌柳艺人才能够得以生存下来。

河南坠子究竟源于何处？我的结论是：开封。

摘自《文化与艺术》

河南坠子简介

陈汝衡

经常在大鼓书场演出的又有河南坠子。它是带有浓厚地方性的曲艺形式，但因为它唱起来特别好听，二十年前在上海“北平书场”献艺的杨连琴女艺人，凭着她的一副悦耳歌喉，就曾哄动一时。

艺人们为着吸引听众，在说唱以前先来一个闹台开场。什么是闹台呢？那就是乐师们把主要乐器坠子拉着快板，同时艺人把手中握着的檀木剪板，不断的弄着响，桌上的鼓声乱糟糟响成一片。这种极为热闹但却也和谐的声音，倒是很容易引人进去观光的。接着乐器改成慢板，艺人唱起叙言来。叙言一般是有韵的诗词，但也有故意唱着一些闲话，以便振起所要唱的本书的。以下就是一次道白，随后弦子拉过门、起板、开腔，便是正书开始了。

据张长弓在“五十年历史的河南坠子”（“长江文艺”第二卷三期）一文里所说：坠子是从河南民间的“莺歌柳”曲子，结合鼓词、道情等曲艺成分，逐渐发展起来的。黄莺歌柳，是多么好听的名称，从这里可以联想到这种曲艺的美妙之音。它原是一种用弦乐弹唱的小调，内容一般是风情故事，由农村中农民唱着玩，尤其在新年过节作为点缀娱乐用的。后来由乡村进入城市，就把原有小鼓的三弦，改用鼓儿词中的坠子，并把鼓儿词所用的皮鼓脚打板都吸收过去。在唱书内容方面，大大丰富了题材。据说在清末光绪二十五年左右，开封市场上已经出现这种新的曲艺形式。

关于河南坠子著名艺人及所唱的本子，张长弓说：

在1911年以前，唱坠子只有男角，在露天自拉自唱。1912年以后，茶棚内已经有唱坠子的了。最早出现的女艺人叫马

三姐、孙娇玉，后来的马双贞、马玉贞，都是一时顶红的角色。自从女艺人出唱以后，像“万花楼”、“二度梅”、“包公传”、“迎合春秋”、“马乾龙走国”、“陈三两爬堂”一些大套书，是不合于女艺人之口腔的。捧场的有闲文人，替她们编出“偷石榴”、“小放牛”、“玉堂春”一些风情的小段子。唱书的韵味变了，以前是采用莺歌柳、鼓子曲那样的腔调，正派的哼着。到女艺人的口边，不免添上不少咿呀的花腔，听起来便显得软如绵的不健康，从此以后坠子的韵味便不同了。二十年来，他们在反动政权统治之下，仍然唱出封建的、迷信的与风情的故事。1927年河南曾经成立了一个戏曲改良会，所有男女艺人都须入会加以改造，编出很多新词，如放脚、戒烟、破除迷信之类，这可以说是一次初步的改革工作。解放后旧艺人参加了市文联，帮助他们进行了有计划的改革工作，使他们接受了革命的思想与新词，已能在市场中向听众唱出新词，进行教育工作。

坠子的唱腔不一定是不健康的，它软绵绵的韵味，可以说是一种柔和的美。因为在南方人听来，坠子还是带着北方高亢的声音，如和苏州弹词相比，就显得它不算柔软，而是具有尖锐刺耳，保留中原韵味的曲艺形式。至于它的说唱形式，经常分为“单口”、“双口”和“三口”三种，其中“双口”是接受“莺歌柳”的遗产，由分主宾的唱和，到不分主宾的对口，“三口”则是随着女演员的发达，在“双口”的基础上发展起来的。

摘自《说书史话》

道情简介

陈汝衡

据黄佐“乐曲”上说：唐高宗调露二年，命乐工制“道调”，祀老子。老子一向是视为道教教主的，虽然他的《道德经》五千言“不言乐，不言仙，不言白日升青天”（唐诗人白居易说过）。这种专制的敬祀教主的“道调”，和后出的“道情”是有它们血缘关系的。

据周密“武林旧事”卷七所载，在南宋初期，道情已经是一种鼓子词（参看第四章第七节）。似乎今天用渔鼓筒板做节拍的道情，很早便被人当做鼓词。它的说唱是离不了小鼓的，它的声腔，早就形成了一种特殊的调门。“武林旧事”除提到摆道情的张抢救外，同书卷六“诸色伎艺人”条列有“弹唱因缘”一项，其中艺人就有童道等十一人。这种需用道士唱的因缘，似乎是一种道教故事题材的说唱，很可能就是道情。

任讷“曲谱”说：“道情一休，明人之中尚未见有专作。今世但知郑板桥有其词，而不知徐灵胎定其制。”他所说的并不可靠，因为明末已有叙事道情的刊本，那就是“庄子叹骷髅南北词曲”二卷，题作“昆陵舜逸山人杜蕙编，同邑仰文陈奎刊”。编词的人也是根据旧本，它的体制是以七言诗赞为主体，而不是用南北曲做唱词，这和今天习见的坊刊道情唱本颇为类似的。

道情一向称为“黄冠体”，是散曲的一种。因为它的主题思想，不脱道教范围，而这种思想，也就是离尘绝俗的思想，原是适合封建社会中求名不遂，因而希冀神仙遁世的人胃口的。文士们为要表现自己的清高，超脱凡俗，经常拟作些道情，唱着玩。在这中间最著名的要推徐灵胎的“泗溪道情”和郑板桥的“道情十”

首。

徐大椿字灵胎，字洄溪，清代吴江人，是著名的医生和著作家。他除著过有关医药的书而外，曾注释过《道德经》及《阴符经》，可见他对于道家思想颇有研究。他的“洄溪道情”自序说：“半为警世之谈，半写闲游之乐”，足见他的著书本旨。

“洄溪道情”仅仅是文人的拟作，因为广大人民并不曾把它真正说唱，郑板桥的“道情”却不仅如此。它一直为士大夫阶层的知识分子以及市民阶层所热爱，不论乡村城市，老少男女，劳动人民，都喜欢随口哼唱几句，更不必说那些手持着渔鼓简板的艺人了。

生在清代中叶的江苏苏北兴化人郑燮，字板桥，是一个杰出作家。他的诗、书、画有三绝之称，他的人品风趣，他的遗闻逸事，至今还盛传民间。“道情”十首由他自己写刻上版，传留至今。这十首词原文如下：

枫叶芦花并客舟，烟波江上使人愁；劝君更尽一杯酒，昨日少年今白头。自家板桥道人是也。我先世元和公公，流落人间，教歌度曲。我如今也谱得道情十首，无非唤醒痴聋，销除烦脑。每到山青水绿之处，聊以自遣自歌；遇争名夺利之场，正好觉人觉世。这也是风流世业，措大生涯，不免将来请教诸公，以当一笑。

老渔翁，一钓竿，靠山崖，傍水湾，扁舟来往无牵绊。沙鸥点点轻波远，荻港萧萧白昼寒，高歌一曲斜阳晚。一霎时波摇金影，蓦抬头月上东山。

老樵夫，自砍柴，捆青松，夹绿槐，茫茫野草秋山外。丰碑是处成荒冢，华表千寻卧碧苔，坟前石马磨刀坏。倒不如闲钱沽酒，醉醺醺山径归来。

老头陀，古庙中，自烧香，自打钟，免葵蒸麦闲斋供。山门破落无关锁，斜日苍黄有乱松，秋星闪烁颓垣缝。黑漆漆蒲团打坐，夜烧茶炉火通红。

水田衣，老道人，背葫芦，戴袱巾，棕鞋布袜相厮称。修琴卖药般般会，捉鬼拿妖件件能，白云红叶扫山径。闻说道悬岩结屋，却教人何处相寻。

老书生，白屋中，说黄虞，道古风，许多后辈高科中。门前仆从雄如虎，陌上旌旗去似龙，一朝势落成春梦。倒不如蓬门僻巷，教几个小小蒙童。

尽风深，小乞儿，数莲花，唱竹枝，千门打鼓沿街市。桥边日出犹酣睡，山外斜阳已早归，残杯冷炙饶滋味。醉倒在回廊古庙，一凭他雨打风吹。

掩柴扉，怕出头，剪西风，菊径秋，看看又是重阳后。几行衰草迷山郭，一片残阳下酒楼，栖鸦点上萧萧柳。撮几句盲辞瞎话，交还他铁板歌喉。

邈唐虞，远夏殷，卷宗周，入暴秦，争雄七国相兼并。文章两汉空陈迹，金粉南朝总废尘，李唐赵宋慌忙尽。最可叹龙盘虎踞，尽销磨燕子春灯。

吊龙逢，哭比干，羡庄周，拜老聃，未央宫里王孙惨。南来薏苡徒兴谤，七尺珊瑚只自残，孔明枉作那英雄汉。早知道茅庐高卧，省多少六出祁山。

拨琵琶，续续弹，唤庶愚，警懦顽，四条弦上多哀怨。黄沙白草无人迹，古戍寒云乱鸟还，虞罗惯打孤飞雁。收拾起渔樵事业，任从他风雪关山。

凤流家世元和老，旧曲翻新调。扯碎状元袍，脱却乌纱帽，俺唱这道情儿归山去了！

郑板桥擅长文学，他的道情由于音调铿锵，读起来极为悦耳，而唱起来尤其余韵悠然，真有一唱三叹之感。因此说，它的艺术性是很高的，它至今还为人喜唱，是有它一定原因。至于十首里的思想性，完全是道家的超脱凡塵一流，也把封建社会里没落的一面和功名梦幻的人生观一并叙述在内。它是用来警醒愚顽的。

但自然也具有消极的落后思想。

唐代文人韩愈，因为热烈的拥护儒教反对外来的佛教，曾因谏迎佛骨被贬。他在放逐的长途跋涉中，赋诗有“云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前”的名句（见韩诗“左迁蓝关示侄孙湘”）他这诗原是赠给侄孙韩湘的，后来民间辗转传说，他侄孙韩湘子有道术，欲度他成仙，竟成为千古离奇之谈，这一湘子度叔的故事，尤其成为道情中普遍的说唱。我藏的“新订考据真实湘子全传”刊本四卷（题作“性莲居士南阳氏著，太原德隆散人参校”）是比较少见的一种，现在把书中韩愈吩咐张千、李万入山打听湘子修道情形，录在下面：

文公说道：“张千、李万，你先前告诉我说：他在山中唱道情，学修行，莫是逢场作戏，亦未可知。但不知他诗书如何？汝二人明早去往山中，叫他回来，老夫盘问于他，便知明白。”次日，张千、李万来至山中，远远只听见鱼鼓之声、道情之音。张、李道：“你我不免听他一番，岂不是好！”湘子在里面唱道（调“耍孩儿”）：

“叹世人，如梦中，名与利，看不通。终朝枉费心机用，南北经商西复东。荣花富贵如演戏，妻子儿女似春风。若教你修行不听，醒来时懊悔无功。

寻名师，访道玄，悟修行，去学仙。蒲团打坐真堪羡，道法功成乐自然，高官一品成何用，积玉堆金也枉然。有一日大限来到，总是那撒手空拳。

慕学道，向林泉，有茅屋，盖两间。白云山上仙桃现，紫府宫中别有天。一心要把三花炼，四大无常撇半边。每日里消遥自在，做一个大罗天仙。”

张千、李万来至学堂，禀上大相公：“老爷着小人前来，你回去。”湘子走到师父面前禀道：“弟子回去一走，即刻就回。”师父道：“徒儿速去速来，不可耽误修行功夫。”湘子领

命。

道情艺人一般都是敲着渔鼓简板，凭着一定节拍的声腔在吟唱，如唱郑板桥道情十首之类。因此可以说，道情是纯唱不说的小型说书。但他们在说唱道教故事时，便不如此。它们可以分做若干次唱完，正和弹词一样，而且艺人们在唱完一曲之后，为着促进故事的发展，往往停下渔鼓简板，散说一些故事中情节，然后再接唱下去。这样看来，道情虽然以唱为主，但边唱边说，还是个普遍的现象。

扬州是道情比较发达的城市，过去在街坊茶肆及轮船中，经常有艺人在献艺。这些艺人在唱完一曲向听众取资时，并不是直接伸手拿钱，而是很巧妙地把听众放在桌上的铜元，用简板夹起，然后再把铜元放在竹筒里。这竹筒便是渔鼓。据说艺人们这样做，是表示他们的清高。而听众们知道艺人有这种惯例，也就在听唱以后随即把听资放在桌上，看艺人怎样用简板夹钱，以为一乐。因为如直接把钱交给艺人，他们是不便收受的。

（摘自《说书史话》）

莺歌柳书简介

山东 张振起 陈勇

（一）

莺歌柳又叫莺歌柳子，它流行于豫东、鲁南、鲁西南一带，解放后除老艺人郑玉坤作为这个曲种的代表演员去省汇报演出一次外，以后就再也听不到了。莺歌柳的著名艺人是张瞎子，生于1848年，卒于1928年，山东曹县仲堤人，演唱时，感情富于变化，表演生动形象，嗓音浑厚，吐字清楚，特受欢迎，琴书、坠子和他唱对台就失败。老艺人曹志田回忆，曹县青山集

三月十五香火大会，张演唱莺歌柳时，即是有高跷等多种民间艺术演出，听友文风不动。张保亮是张瞎子的主要继承人，1818年逝世，曹县仲堤圈人，演技远不如其师。郑玉坤是张保亮的继承人，1904年生，1976年死去，曹县郑庄人，停止说唱莺歌柳书，改唱坠子，从郑开始。曹志田是张保亮的另一继承人，原为定陶县人，1604年生，十三岁学艺，演唱三年就改行了。后在河南仪封园艺场一个生产大队任支书，现已退休，曹是现在唯一会说唱莺歌柳的人。

此曲种是一人演唱，一人伴奏，演唱者手持八角鼓，另一手配唱表演，伴奏者手持三弦弹奏，莺歌柳以说唱为主，表演多是坐唱。它经常说唱的书目，长书《李天保吊孝》、《李新贵打花》、《刘玉莲赶会》、《韩湘子出家》、《双拜寿》、《兔子拐当票》等。小段有《仙鹤说媒》、《吊打猪八戒》、《拉荆笆》、《揪老虎》、《廿四个闺女》等。

莺歌柳除张瞎子是专业艺人外，以后多是业余艺人，一般在坠子或琴书开演前，不少听众主动要求艺人加演小段莺歌柳。

(二)

根据豫东，鲁西南的调查，老艺人郑海泉和曹志田等人反映莺歌柳的产生年代不详，但从张瞎子至今一百三十五年的柳书的兴衰情况分析，一百三十五年前柳书肯定有过兴盛时期，否则不会出现象张瞎子这样有成就的艺人，再者，郑海泉说：从他记事起，六十五年前说唱坠子的艺人，很少有人使用手板，多是手持八角鼓，与柳书无多大区别，特别是唱腔方面，柳书与坠子基本相同。柳书闪板多，不闪板就是坠子腔调了。

艺人说，柳书的曲调很象念圣喻（对古书的朗颂）的韵调。柳书的唱腔只有快、慢板。即垛子板，楼上楼、四句腔和平唱。

因唱腔简单，单调，渐渐的被盛行的坠子“吃”掉了。

莺书经多方面调查，至今其它省市没人会唱莺书的，艺人都以张瞎子为祖师，因此说它产生地应是曹县。

莺书的四句腔，平唱多用于开书，叙事、感情多变。垛子板、楼上楼近乎白口数板，较快，适用于欢快，紧张的节奏，富于表达感情。

相国寺评词纪略

——清末至解放前

孔宪易

(一)

我国说书一艺，渊源甚早，《淮南子》、《孔子家语》诸书已透露出端倪，所谓侏儒、瞽师、俳优就是其中人物。到了曹魏时期说“肥瘦”，隋时的侯白“说好话”，唐时元微之、白居易听“说一枝花”，更是评词艺苑中的佳话。但，由于文献资料的贫乏，洛阳、长安说话艺人的详情，我们知道的还很少，至于开封在北宋前说书艺人的情况，那更是罕见了。

这样一直到了北宋之季，说书一艺各家才逐渐完备。孟元老在他的名著《东京梦华录》中《京瓦伎艺》一目里，详尽的叙述了当时东京说书一业的盛况，给我们留下一份宝贵的资料，这是值得我们珍惜的（关于这点，请参阅《学林漫录》第六集，拙作《漫谈‘京瓦伎艺’》一文）。可是，到了金、元两代记载开封说书的情况，又不多见了。

到了明代初、中叶记载开封说书业的仍很少。这样到了明、清之际阙名的《如梦录》里，才记载了明末开封相国寺、萧墙街等处说书的情况，但，它仅说到“每日寺中有说书，算卦、相面，百艺逞能。”（《街市纪》）。“自初一日后，赴相国寺、萧墙街，听谈古、说因果”（《节令礼仪纪》）。其它关于说书人的详情，皆无记载。

当时号称博洽的开封文人周亮工和他的儿子在浚、在延，在他父子的著作中，也无此项记载。今天在周亮工的《赖古堂文选》卷十三中，选有李焕章撰写的《水浒人传》，在该传内叙述了“南柳北杨，分霸南北”的情况（按：南柳指柳敬亭，北杨指杨文杰），而不及开封说书艺人一人一事。足见周氏留心此事，而当时开封评词界艺人实无突出人物而已，否则周氏的《书影》中，一定要将他们写出的（由于周氏记开封曲中李无尘事可知）。

另外，在今天所流传的钱彩《说岳传》中，有《大相国寺闲听评话》一章，叙述杨再兴、罗延庆、牛皋在相国寺听评话一事。钱彩乃明清之际人，事必有所本，这是清初相国寺说评词比较详细的唯一资料。在清康、雍、乾时代，宝丰举人李绿园在他的长篇章回小说《歧路灯》中，曾谈到在三月三日禹王台大会时，出现评话一艺，在他的描述中，知道说的是瓦岗寨及杨家将的故事（该书其它章回里也有涉及说评词处）。但，也没有涉及说评词的艺人。其原因在于吾国旧日，对于说书一业（不限于说书、百戏皆如此），认为是“下九流”、“庸俗不堪”，根本不能登大雅大堂，为此，旧日志书亦摈弃不录。

入民国后，于三十年代马灵泉师撰《相国寺》一书，书中亦列《说书》专条（148页），但，仍为浮光掠影，想马师未深入此中的缘故罢。

后于1936年（民国廿五年）8月由当时开封教育实验区出版之张履谦撰述的《相国寺特种调查之二》一书中《民众娱乐调查》一

表，才算将几个有名评书艺人列出（见后附表）。亦过于简略。

今就笔者记忆及旧闻，略述于下。

解放前，相国寺评词一业，四五十年间变化颇为剧烈，清末民初仅在前院东、西角门内设数棚。当时，本地艺人及外籍流动艺人杂相演出。北伐后，冯玉祥主豫时，将僧众驱除出相国寺，寺内诸艺人才逐渐移入西院，艺人也逐渐增多，席棚也时有增添。那时棚场多湫隘不堪，加上果皮烟屑浓痰满地（最初，棚前专有摆长水烟袋者专供听众吸用，后因纸烟渐多，听众多不吸水烟。再者卖水烟的，当时这一行业最贱，当时一般人认为，卖水烟的碰你一下，你一辈子晦气，死后还不能入老坟。故听众多不敢得罪他，故纵然不吸他的水烟，也给他几个钱），场内污秽不堪。大场设有长凳子数十条，小场十数条，大多是租赁而来（相国寺内有专租赁桌凳茶具为业者，多是寺里的光棍）。演出皆在白天，到晚上上灯左右，场就散了。

书资，据老辈谈，清末民初每段制钱一文，后二文，稍后当十铜元一枚、二枚，当五十文铜元一枚，再后一分、二分。到抗战胜利后，通货贬值，百元，千元……解放前夕，已无法统计了。

场中茶资，初不过十文左右，后涨到五分、一角……再后亦随时论价了。

据评词艺人谈（按：我小的时候，称艺人们为说书的，唱戏的，北伐后“提高”艺人们的地位，称之为“艺员”，现在称之为“艺人”）。评词界敬的是邱祖。就是邱处机（1148—1227年），字通密，号长春子，金（因生于金熙宗皇统八年正月十九日，卒于金哀宗正大四年，七月初九日）登州栖霞人，十几岁在宁海拜王嘉（重阳子）为师，出家为全真，重阳死后，他潜修于龙门山，形成龙门派，为道教全真道北七真之一。成吉思汗召见于雪山，尊为神仙，后住北京（笔者按：江湖艺人如卖艺者，说评词者、

说坠子者等都尊他为祖师，可能与全真道秘密宣传反对异族统治有关，关于这些还有待于探索）。

其它是：

刘祖朗言，山东莱州府人，是隋山派的开山祖师，这一派也排有辈数（从略）。

谭祖生长真人，洛阳人，是南无派的开山祖师，这一派也排有辈数（从略）。

马祖丹阳真人，登州宁海人，是遇山派的开山祖师，这一派也排有辈数（从略）。

郝祖太古真人，山东莱州府人，是华山派的开山祖师，这一派也排有辈数（从略）。

王祖玉阳真人，山东文登人，是仑山（一作嵛山）派的开山祖师，这一派也排有辈数（从略）。

孙祖清净真人，山东宁海川人，是清净派的开山祖师，也排有辈数（从略）。

另有一老虎大师兄创立的一寅派，是第八派，所以叫七真八派。他们所传下来的道叫全真道。

说评词的属于邱祖龙门派高门（据纪万春老艺人谈，另外还有一门，叫引喜派，他的祖师原是邱祖的茶童。邱祖的晚年，由于引喜的请求，邱祖也允许他收徒弟。这一派的排辈，辈字与龙门派高门不同，安徽阜阳说评词艺人，有这一派）。开封的邱祖庙在南泰山庙街，解放前每逢邱祖的生日、忌辰（一说生日是在农历七月十九日。忌辰即死日腊月十九日），艺人们，就是：说评词的、卖艺的、说坠子的，跑江湖的都到邱祖庙聚会。当时开封评词业称为“长春游艺会”，马俊卿、段润生、和后日的楚至刚、段绍周等都当过会长。龙门派高门，邱祖之后排下有一百字辈。就是：

“道德通玄静，南常守大清。一阳来富本，何教永远明。”

至礼忠诚信，崇高嗣发兴。世景荣唯懋，希徵衍自宁。
未修正仁义，超升云会登。大妙中黄贵，圣体全用功。
虚空乾坤秀，金木情恨逢。山海龙虎交，连开献宝新。
行端丹书诏，月盈祥光生。万古续仙号，三界都是亲。”

投师学艺的艺人，都有字辈。段润生是“远”字辈，他的老师李学是“永”字辈。段的徒弟是“明”字辈。这些辈字，又称“跑号”，“法号”。说书艺人，就是祖辈相传的评词世家，他的子孙也必须另外投师学艺。不拜师的谓之“腿短”，拜师的谓之“腿长”，同行看得起。

说书业有师徒关系的，徒弟可以理所当然的听老师的书。没关系的书棚不能随便闯入听书，否则就有被赶出书棚的可能，重者召集同业到邱祖庙请会长评理，情节更严重者有受罚的危险。

老师常有所谓“条子”的纸条儿，使徒弟经常背诵，“条子”内写的大部分是诗词、赞语、穿戴、兵刃配成套的东西。如“穿戴”条子，有能一气呵成一二百字左右的，说书的如口齿利落，阴阳顿挫合节，使听众顿时为之神爽。在这方面，邱大成、楚至刚（乳名小意）最为擅长。

说书人的资料来源，不外两途，一所谓“书串”，此种乃老辈艺人师徒相承的“口书”，它和“条子”一样，不是亲炙弟子不得与闻其秘者。二，乃取材于诸稗官小说者，如《东周列国志》、《三国演义》、《绿野仙踪》、《彭公案》等。而“书串”也有常常经文人之手，编辑成书者，如《三侠剑》、《雍正剑侠图》等。

老辈艺人，说“书串”时，往往有架空附会之谈。因为他们自有“师承”，本色当行，引人入胜。如说张飞转世，就要谈到“在唐取姓，在宋留名”，就是说。唐朝的张巡，宋朝的岳飞，都是张飞的转世。他们振振有词，言之成理，听者有时也乐于其荒诞。所以常有人这样说，评词本身具有民间文学无限生命之

活力，这是它的长处；可是有时荒诞无稽，每不合逻辑，是它的短处。可是在它传统的“书串”中，往往带有时代的色彩。其中有些确属宋、金、元、明“话本的孑遗”。如果我们审慎汰除，取其精者，可补《清平山堂话本》《三言》、《二拍》的缺少部分。它实际上是人民文学的珍贵遗产的一部分。我们今天试就《飞龙传》而言，今天评词艺人所说的《飞龙传》，与通行本子《南宋飞龙传》绝不一样，而与乾隆间吴璇所改编的《飞龙传》多有相似的地方，吴本《飞龙传》乃是根据明本所删改的。为此，我们可以知道它的来源了。

现在附带说一个问题，我常有一个设想，假若元以后说唱艺人受邱处机影响的话，这就找到了在今天流行的许多说部中严重地存在着浓厚的道教气息的原因，《水浒传》就是一个明证（我早年有《水浒传中的尊道抑佛》一文，专谈这个问题，这里不多说了）。

（二）

现在谈一谈，从清末到解放前夕，相国寺书艺的具体活动情况：

据老一辈谈，前清同治、光绪间，相国寺说书的很少，因为那时寺院还在僧人的手中，相国寺是佛教胜地，艺人入寺献艺，必须得到主持方丈的许可才能进寺，还须纳一定的费用。那时比较有名的艺人有：

老关爷，是里城镶红旗人，不详其姓氏。在东院鼓楼下设场，常说《三国演义》、《七侠五义》诸书。其中以《三国》一书最为拿手。已故开封名书法家郝世襄老先生（郝老也是镶红旗人，生于光绪十三年（1887年），卒于1983年）幼年时（光绪中叶）屡次到相国寺听他说《三国》一书。

其他前后在钟、鼓二楼下设场说书的，还有摇头疯（姓王）、王亭、苏先、魏先等人。

摇头疯的《聊斋》，穷孙张的《明清忠烈》，里城王的《绿野仙踪》，寿张马的《张文祥刺马》等，均负一时之名。稍后老马玉堂、老张先、李学诸艺人，亦较有名，其中可记的为李学，因为以后相国寺诸说书艺人，多是他的徒弟、徒孙。

李学，艺名李永学，开封回族人，幼习武术，长在开封某镖局保镖。一天与东大寺街坊们打赌，说他能捏着大殿前檐的椽子悬空来回走动。大家不信，当时李学走到大殿的前檐下，当众一跃而上，用手指捏着前檐椽子，来回悬空行走，群众呼声雷动，齐声喝采。事后被他的老师知道，命人将李学叫到家中，对他说：“今天没事，咱爷俩在院中比试比试，看你近日的业艺如何？”李学听了此话，一看老师的面色，就知道不好，当下苦苦哀求，老师不允。在比试中，老师将他的腿打折，并对他说：“我今天就是治治你的狂劲，学武术为了防身，能这样逞强吗？我屡次与你们说，人外有人，天外有天，你就是不听……”遂即命别的徒弟将他拾回家中，李学在家治好腿伤后，有点点跛，不能再保镖了。从此就投师学评词，据老书友说，李学以《三国》、《七侠五义》、《永庆升平》等书，最为擅长，他的名声至今犹为老书友所乐道。

到了民国前后，寺中经常设场说书的有：马俊亭、段润生（段三）、马玉堂（不是老马玉堂）、苏鹏州、万金如、王福堂、王万福、邱大成、李明甫、范明显、周明原、武明文等。

马俊亭（1872——1937年），开封人，李学弟子，段润生的师兄，长段八九岁，擅说《彭公案》（老五虎）、《七侠五义》、《水浒》等书。段绍周、李明甫、范明显、王明顺等，都是他的弟子（见后附录）。

段润生（1879——1930年）原名树堂，字润生，法名（跑

号)远山，祖籍滑县城南段寨人。前清末科秀才。他的父亲段同春，在鱼池沿路南开设段同春篦子铺，同春亡故后，铺子由润生的大哥掌管店务，大哥吃喝嫖赌无所不为，后来弄得业不抵债，将店盘与郭姓，郭家将字号改为郭同春篦子铺。由于段家的反对，才将段润生留在店里干活。润生性很灵巧，往往偷学刻工老师的手艺，后来无论是花卉、草虫、人物、翎毛、山水等都刻得工细，故得到东家的喜爱，可是他一到里城内卖篦子，由于当时城里的人很杂就丢篦子，这样日子久了，掌柜很有意见，段也无法在篦子铺呆下去，只得另找出路。之后，投李学为师，开始在相国寺设场说书了。

段最初是“揭书叶”说《三国》(按：“揭书叶”艺人，据说只有开封有，念书人穷了，只要拿着书本，就能在相国寺说，不论他们有跑号无跑号，这也是开封评书界一个特征罢)。书艺很平常，又常吐唾沫，吐时沫星四飞，说完书时书上常湿一大片，所以听书的人称他为“段吐沫”。因为他排行第三，又叫他段三。听书人见他说书，就说“段吐沫开腔啦”，弄得段很尴尬。之后，由于他刻苦钻研，又好买书阅读，和向人领教，日积月累，才慢慢有了名声。后来听书者称他为说《三国》的状元，和“活岳飞”。段晚年也常说“我生平有三绝，就是篦子上的刻活，讲圣谕，说评词”。

吴佩孚统治河南时期，段曾到郑州说一个时期《三国》，吴部下有个参谋长，每到他那里听书，当时每段书资二文钱，该参谋长听一段书总是给小洋两角，隔一个时期他要请段吃喝一顿。有一次当段讲到五丈原时，散场后，那个参谋长问段“星野”问题。段当时说“这属于天文，我乃记闻之学，怎敢妄谈天文！”参谋长听了，很佩服他的诚实。

段中年后，每爱摸“八丁”(开封往年玩纸牌中的一种)。一日在相国寺正说《七侠五义》时，到了中间歇场，段起身出

外。最初听众也不留意，想着他是出外解手，可是左等他也不来，右等他也不来。有一个老书友素常与他开玩笑，知道他的毛病，对大家说：“恐怕他又去摸八丁啦，我去找他。”大家认为还不至于如此，老书友说：“你们等着瞧罢！”说罢就出来，到了南泰山庙门。见段正摸的兴浓，老书友到跟前劈头一巴掌笑着骂道：“老卖狗的！一棚人等你，你在这摸牌，走！”段弄得很狼狈，拿着牌说：“别乱！别乱！摸完这一牌再走。”可是他一面挣，老书友一面拉，终于把段拉回了书棚，他在上气不接下气中，接着又“书回正传”了。之后，段每借“尿遁”从书棚中溜出，而书友们不厌其烦地再从牌场中把他拉回来。到现在人们谈到他这段梁苑书场“掌故”时，还轩然大笑不止呢。

我听段说书时，润生已到晚年（据段绍周谈，润生于光绪五年九月初六日，卒于民国十九年十一月二十六日，终年52岁），在西院金家茶馆前设场，段据高座，穿马褂、长衫、举止安详，不脱“书会”讲史本色。常说《三国》、《说岳》、《列国》、《永庆升平》、《七侠五义》等书已不常讲矣，书中欣戚离合之情，捭阖纵横之词，能详明委婉的表达出来，真不失为当时评词界的盟主。

在这里我附带写一笔，民国十八年前相国寺诸神像未遭冯玉祥打毁时，东院东廊房尚有欧阳春塑像。据老辈谈，此像在道光中已有，同时在清代传统剧目中，已有《三侠五义》里的折子戏，为此，知道石玉昆讲说的《三侠五义》，必为传统的“串书”，另外，我想修改《三侠五义》的俞樾，为河南学政时，欧阳春的塑像他是见过的。

万玉如，说《瓦冈寨》诸书。

苏鹏州，常说《后列国》，书艺平平，不甚招人。

马玉堂（艺名马明堂），杞县人，出身于地主家庭。幼喜爱评词，后家产中落，又有“阿芙蓉瓣”。据说曾投杞县名说书艺人魏兴隆为师，初在杞县城皇庙设场说书，遂后，来相国寺设场。不久，遭到李明甫质难，问他属那一门，马答不出，经人说

合，马请了一桌客，认段润生为师，李才算拉倒。

马书多短段，长者半月，短者三天就换书。因为有鸦片瘾，每场必喝“米壳”（罂粟壳）数次，否则，一段就下不来。每说到《枪挑小梁王》、《杨再兴大战小商河》、《八马岭》诸段子，目光炯炯，有气挟风云之势，听众为之屏息，不啻柳敬亭之《武松打店》也。其它，如《粉妆楼》、《聊斋志异》中的《马介甫》、《陆判》、《长亭》、《聂小倩》等段，并能引人入胜。马至老境，牙齿脱落，瘦骨嶙峋，每讲到打诨排调处，逸趣横生，满座为之生色。我念初中时，最爱听马老先生的书，他总是给人以不能尽兴之感，我想这也是老艺人的绝招罢。今笔者年已逾七旬，马老说书情景，犹历历在目，艺术魅力感人之深，可想而知。马老先生在开封沦陷时期逝世，终年约七十岁左右。

王福堂(1882——1945年)(据其弟子谈他终年六十七岁)，初讲“圣谕”，常与段润生相伴，一宣一讲，每讲常哄动五门(因为那时开封有五个城门)，后来下海说书，与段润生介乎师友之间(因王曾托人向段说，愿投段为师。段因为是朋友不允)，设场在马玉堂之西，段润生之东。王书以《永庆升平》最为出色，说此书时王用“四方口”，皇帝，官吏用京腔，江南人用“蛮腔”、陕西人用“老陕腔”，山西人用“老西腔”，相国寺书友常说：“《永庆升平》叫王福堂说绝了”。《列国》、《三国》诸书，也是他常说的书，中间也有他的精辟处。笔者认为“王福堂的一字褒贬，实厉风霜。”

北伐后，冯玉祥主豫时，除打寺院神像外，相国寺说书一业亦在取缔之列，当时说、唱艺人一旦失业，生活无着。后由段润生、王福堂诸人出面代表说、唱业艺人到省政府去见冯玉祥，冯令鹿钟麟代为接见。段润生、王福堂等当时备说艺人当时生活的苦况，每家数口嗷嗷待哺。同时又说到说书、曲艺诸业也是启迪民智的，并教人忠、孝、节、义，教人反恶向善，大益于社会稳定。

会秩序，其次也解决了艺员（当时称艺人为艺员）们一家生活。为此，说书业等不可取缔。之后，又经多次磋商，冯才允许，并令他们以后不准再说封建迷信的东西，此后段在说书业中威信更高，大家公推他为长春游艺会会长（根据资料，当时浙江省已成立说书艺员训练班，开封未成立，浙省还发有讲义）。

按：关于改进说评词内容一事，早在辛亥革命后，就有人注意到这个问题。从民国二年（1913）一月廿七日，开封出版的《自由报》上，曾刊登这一条新闻，标题是《实行改良小说》，内容是：

“省垣有斑君声，素以照相为业，见一般热心志士，组织新剧团以改良风俗，现在进步甚速。遂慨然牺牲个人口舌，改良小说，借用相国寺演说地点，讲演小说，日内实行。用三分白费，七分教蒙（笔者按：其时沙俄侵蒙日亟，遭到我国反对）。如斑君者，可谓热心公益者矣，真不愧为柳敬亭等二云。”（任人）

这以后，屡有改进说书内容的要求，但，终始未付诸实现。斑声“改良小说”一事，又增添一段梁苑评书中的掌故而已。

现在我再继续谈谈开封在北伐后几个比较有名的评书艺人。

邱大成，亳州人，是段润生的入室大弟子。说《彭公案》、《西游记》、《五女七真》等书，为他的绝艺。他说《彭公案》与通行本出入很大，这主要是其中掺入许多“书串”成分。为此，常常引人入胜，同时邱会武术，说侠客时常带身段，口才敏捷，身段利落，他的书棚常常客满，回亳州后，久无消息（前晤及纪万春老人，说回亳州后，为皖北说书三绝之一）。

范明显，封丘人，绰号范傻子，说《列国》、《三国》、《大、小八义》及其它常见说部。因说书时他常带愣气，所以人管他叫范傻子，傻子叫座力很强。最初范流落到亳州，碰见邱大成，邱见他是个朋友，常指点他，使他学评词，之后邱并代师收

徒，所以范明显也是段润生弟子。后范回开封说书，那时段润生已亡故。首遭李明甫等的反对，不承认范为段门弟子，经人说合，范请了一桌客，又拜了段的牌位，段的妻室由范赡养，大家才承认范为段门弟子。范收第二回钱，能收四元，这是其它艺人办不到的。

周明原（1879——1949年），开封人，乳名福保，原名文华。住行宫后街。为段润生弟子，是“揭书叶”的，常说的书是《列国》、《三国》、《绿牡丹》、《绿野仙踪》诸书。明原用功很勤，在书中遇到疑难问题，就近询问本街王应宸老先生，王引用史文与之印证，并解释疑难字义，为此，周艺逐渐精进，听众一天一天多起来。抗战胜利后，因患高血压，已不设场说书了，解放后，戊子年十二月二十二日逝世。实际上是1949年元月20日。其子以上鞋为业，后入鞋厂。

王万福，开封人，马俊亭弟子，常说《彭公案》，后落脚郑州。

王明顺（1896——？）封丘人，马俊亭弟子，常说《彭公案》（口传、见后表）。后死于西安。

李明甫，开封人，因腿拐，人叫他为李瘸，是马俊亭弟子，在西院设场说书。常说《杨香武》，书很短，说不几天就停一停，别书不常说，恐怕也不能说。专找相国寺同业的“碴口”，以图吃上几顿酒食，找几个零花钱用。李约于1936年或1937年死去。

段润生另一个弟子是刘明祥，入门后，没说过一次书，就在相国寺火神庙前拧铜链，做篦子为营业。一次，同业的讽刺段润生说：“你的顶门徒刘明祥也叫他露一露。”段最初不吭气，日子久了，讽刺的人多了。段只好把刘找来，对刘说：“我说过后，你就在我的场内说一场，让他们瞧瞧咱爷们的！你要好好说。”刘奉师命，就在老师下场后，接着说起来。刘思想迟顿，口齿也不利落，仅说“樊梨花……（停数分钟）手拿一杆梨花

枪……（又停下来），骑了一匹桃花马……（停了数分钟），要了个四门斗……”等到刘抬头看人时，棚内听众走的差不多了。刘从此再也不说书了。之后，同门、同业每收徒弟，他必到场，到必醺醺大醉，兴尽而归。

朱会三（疑为后表中的朱元慧），开封人，年老体弱，有大烟瘾，于西院商场前，东边南屋内设场，也是“揭书叶”的。常说《三国》、《水浒》等书，不大招人，语病很重，喉中常带痰音，句尾常带“哼嗳”，似问非问之词，引人讨厌。朱说《七侠五义》时，说到冲霄楼一段，能将白玉堂说“活”，书友们常打趣说：“这是朱会三的绝招”。抗战初期朱到西安游艺市场设场，我每当课余到他的棚前驻足闲听，朱老朋友又将他的“哼、嗳”从开封原封不动的带到西安游艺市场了。我每听到“哼、嗳”，常常在棚外自笑。

武明文（1881——1968年），开封人，最初在后百子堂（后新华街）开面房，后在相国寺设场说书，常“揭书叶”说《三国》、《三侠剑》等书，不甚招人。他的徒弟顾志发，是开封南关人，也说《三国》诸书，卖座力较其师为强。最初师徒俩在一个棚内说书，因为武明文见财太黑，同业看不上，才叫顾志发与其师分棚。据说1968年左右去世。

早年，相国寺说武侠的不过数家，大部分说《大狼山》、《彭公案》、《施公案》、《七剑十三侠》、《永庆升平》、《大小八义》、及其它“书串”而已。1931年（民二十）以后《雍正剑侠图》从北平传入开封，之后《江湖奇侠传》、《血滴子》蜂拥而至，到解放前夕，《蜀山剑侠传》、《青衣女侠》等书又降临开封评书界，这些书又比《雍正剑侠图》更“高”一筹，光怪陆离，令人目为之眩，耳为之震。

老辈艺人说书时，据高座，拍“警木”（惊醒），到关目紧张时，手指扇动而已。至于身段，适可而止。每说到一个侠客出

现。先讲头戴、身穿、足蹬，以至面目，兵刃，一气呵成。口齿利落的，每说到一、二百字，使听者为之气壮。之后，愈说愈烈。后进艺人，往往不揣摩书中情节，说书人的分寸，以至身段的比划，口白的“哆气”，甚至身上的胡拍，几使听众如置身卖解场中，戏园之内。诙谐的朋友们常说：“听说书的，兼看拳脚、戏剧、一钱三用，也算值得。”

关于兵刃，最初书中人物所用的兵器，皆在十八般兵器之中，后来新兵器屡增，使听众如在五里雾中。藉以炫众，而广招徕。

招数也随兵刃的变化而变化，早年说书的每讲到二人对打时，仅说到，上打“开花盖顶”或“泰山压顶”，中打“玉带围腰”，或“黑虎掏心”，下打“枯树盘根”、或“海底捞月”以至“野马分鬃”……诸名色，最多不过二十几式。至于侠客的行动，也不过是“展开陆地飞腾之术”，上、下房是“燕子抄水”“风摆荷叶”、“金鸡独立”等，后说书艺人各树“招数”，踵事增华，增订《武经》的式子不少。

相国寺剑侠书盛行时，“鱼肠”、“湛卢”、“干将”、“七宝刀”……等宝剑，宝刀皆成废物。说书人口中的昆仑，崆峒诸派的剑光刀影，侠客的掌风，震撼在听众的耳底了。

1931年（民二十年）左右，当剑侠书泛滥成灾时，常有中、小学生相携逃出家庭，跑到九华、武当、少林寺各处访师求艺。家中父兄四处寻觅，有半年、一年才找回来的，而孩子已经狼狈的不成样子了。写剑侠书的，说剑侠书的不能不负责了。在相国寺设场说书，时间稍后一点有。

戴耀亭（戴明印）（1904——1968年），开封人，是段润生弟子，最初在藏经楼前月台上讲“圣谕”，后改为说评词，常说《说唐》、《大宋八义》。戴尚存老辈说书人的典型，没有卖解及戏剧化的习气。

戴本与段润生是朋友，段死后认段为师，引起马鸿宾等的否认。后经人调解，戴在民乐亭饭庄请一桌客，并承认将段润生的老妻生养死葬才算完结。现冯至英是他的弟子。解放后，戴在洛阳说书，文革中戴在批斗中，夜间吊死在女厕所中。

纪侠生，河北省人，1931年后来开封，在西院说《雍正剑侠图》，因此书在开封初次露面。纪的口齿利落，又是京腔，添枝加叶，身段具备。为此，常常满棚，纪每日收入也较多。后因“海洛因瘾”一天大一天，有一个阶段他很潦倒，到了抗战爆发前，北走山西，以后就没有消息了。

楚至刚（1914—约1940年），杞县人，乳名小意，他的父亲也是说“评词”的，但书艺平庸，不甚招人，与马玉堂既是同乡又是朋友。楚至刚的书艺得邱大成传授不少，因有一次他父亲与马玉堂说过，叫小意认马玉堂为师，所以之后马玉堂屡向人说楚至刚是他的徒弟。后来楚至刚愈说愈红，开封沦陷时期又兼说评词业会长。马玉堂老年愈潦倒，晚年景况很惨，得到楚至刚帮助不少（按，开封评词界把“至”字辈，写成“志”字是不对的，为了尊重历史，应该把它改过来）。

楚中气充沛，又“恨场”，有“身段”。擅说《雍正剑侠图》五光十色，颇能吸引群众，挣钱不少。据纪万春老人说，楚倒背《雍正剑侠图》，住后新华街，新婚后，白天说书，夜间打牌半夜，又是新婚，不到二年，一天正值说到童林打擂吐血，他当时也累的吐起血来，当时评书艺人称之为“双吐血”，楚不久身亡。

王贵，开封郊区文庄附近人。他的老师名叫张至忠，乳名小滴流，外号大泥抹。也是“揭书叶”的，是李明甫的徒弟，后在醒豫舞台唱场。有一个时期张在南关三里堡设场说《济公传》，开封沦陷时卖苦力去“满洲国”，后死于东北。

王贵属于“礼”字辈，也“揭书叶”。最初也在南关设场，后移到寺内西院演出。王开书前“入话”段子颇能引人。

常说《列国》、《三国》、《水浒》、《大、小红袍》诸书，最初书艺平常，之后以《三国》一书说的次数较多，慢慢以说《三国》有名。听众也一天一天多起来。王贵喜欢凿空批评，颇受一般老人欢迎。有一次歌场吸烟时，贵打诨说“相国寺说书的，大都是无本生意，我是扎本生意，赔不起”。意在讽刺其它说书的，不敢讲《列国》、《三国》、《水浒》诸书也。一、因这些书有原书在说者不能“兑水”，“掺杂面”。二，因这些书中的“水”比较深，一般说书的说不了。王贵这些话也过于“谑”了。可王贵本身也为文化所局限，《列国》、《三国》中的诗词他多不懂，可是他又装懂，为此，常常为识者所匿笑，他还洋洋自得呢！王贵于“文革”中，遣送到原乡村，不久死去，约七十岁左右）。

开封沦陷期间，因笔者不在开封，故在这一阶段写的不够多。

抗战胜利后，老辈艺人，大都凋零，有些已流入外省地，开封籍后进也日有增加，其客籍艺人流入开封的也不少，比较有名的有：

段绍周（1912——1981年），润生子，据他本人说，是私立中州中学毕业。承父业，拜马俊亭为师。抗战中在西安游艺市场设场，胜利后在相国寺说书（解放后为曲艺评词业会长），常说《三侠剑》、《大宋八义》、《青衣女侠》诸书，因舌头过大，口齿欠清晰。为此，他的艺业不及他的父亲。据说，润生弥留时，曾嘱绍周三件事，一，不准他再说书。二，死体葬埋高地。第三，学手艺来糊口。盖润生深知绍周不能说书谋生的缘故，以后绍周每对人说，他是三不孝。

马素芳，安徽界首人，与纪万春住一条街，原名王彩霞，乳名小影，现年约六十岁。她丈夫马仲山（一作青山），开封徐府街人，也是说书的，无派，无跑号。艺业不及他的妻子，为此不

常作场。抗战胜利后，素芳夫妇从亳州来汴，在西院设场《青衣女侠》一书，素芳最为擅长。同时，她口势泼辣，身段具备，为人也豪爽，当时实为女说书艺人的翘楚。是故，她的棚中常常客满。马说到紧张处，利落中繁，真有“哀梨并剪”之妙，而有时也不免堕入“胡拍”（拍身子、拍桌子），“乱嘆”的庸俗动作。

抗战胜利后，说书艺人“拍”、“嘆”动作成为一时习尚。好象说书的手不会乱“拍”，口不会乱“嘆”，是一件大“缺典”！只要会“拍”、“嘆”，好像就证明艺人的艺业“精深”似的，就能招人！那时一进西院，“拍”、“嘆”之声充满耳鼓，有个调侃朋友曾说：“听武侠书，最好离说书人远一点，一大意喷你一脸吐沫，擦都来不及！”同时他又说：“我有一个大概估计，嘆的最远的有一丈多、近者二、三尺不等。”为此，可以知道“嘆”功的盛况了。

纪万春（1912），安徽省阜阳县界首集（今改为县）人，其师张元德，擅说《薛刚反唐》等书，纪的艺业多为其师伯赵元城（原名赵夺标）所传。赵的老师袁永唐河南项城人，与纪的师父韦永海（阜阳人）是师兄弟。

纪的艺名叫纪明君，抗战前来开封，投高至君，在藏经楼前月台上唱坠子，书艺平平，不甚招人，后返回阜阳。抗战胜利后，从皖北复来开封，艺业较前精进。最初在西院说唱（拍道情简），后改为评词。常说《曰唐》、《啼笑姻缘》等书。后亳州洪天觉来汴，教他《南宋英烈》一书（据纪说在《南宋英烈》一书上，花在洪身上将近两千圆）。才开始说《南宋英烈》。纪虽不识字，口齿利落，言语相当形象，庄谐并陈，书中虽荒诞无稽，有时亦能振振有词，故棚中听众常满（棚外听众无法统计，不收钱，人拥挤不动，一见收钱，就寥若晨星矣。旧日江湖艺人常常说：“好朋友们，有钱帮个钱场，没钱帮个人场！”皆指此种现象而言）。纪于正话前，插入一些小段子，有时很警拔，颇

能吸引听众。今天“明”字辈说书艺人，在开封恐怕只有纪老人了，这也是开封评书业唯一的硕果了。

战前，平江不肖生的《江湖奇侠传》（多取材于戏剧中《红门寺》），很盛行一时，后拍制成电影《火烧红莲寺》，当时相国寺评书界也轰动一时，说者不乏其人，而《江湖奇侠传》一书，中间有许多是从笔记小说而来，为此，它每一倒插笔说数日不能完，可是接笋处往往不能自圆其说。抗战胜利后，还珠楼主的《蜀山剑侠传》印行，书中的倒插笔更层出不穷，听众一日不听，就不知他说的是何书。为此，说书的常常炫其书能讲数年的。

笔者常说，作书的既会用倒插笔，聪明的说书的，更会匠心自制，移植之风气更烈，这也是时代的感染罢。所以一部书，只要一改头换面（换时、换地、换人，笔者称它为“三换”），立刻就成一部书。书中主要要有“书筋”（主要人物），要有山：有水、有寨、有岛、有消息、埋伏、有擂台……群而攻之，群而守之。数日另移一山、一寨、一岛、一年吃喝不尽了，至于前后矛盾，细节凿枘、雷同，说书的没有工夫细求，他也没那样文化水平，逞能者有时甚至引“经”据“典”，听者真堪捧腹，而说者尚懵然自得呢！

另一点，尤其是武侠书中必须有一傻小子作为典型，如《济公传》中的陆通，《彭公案》中的纪逢春，《三侠剑》中的贾明。有傻小子必须有坏小子搭配，傻小子天不怕、地不怕，可是必须受坏小子指挥，否则，不成一书了。傻小子以“贾明”式最为典型，叫座力也强。

关于打镖、放袖箭、暗器，说书艺人往往爱说：“在胜英时，胜英在镖囊中取出镖时，亮一亮镖，先说‘看镖’！方把镖打出，这是侠客的行为。打中、打不中看双方的武艺如何！到了黄三太时，上镖从手中放出，才喊‘看镖’！到了黄天霸时镖打到对方的身上时，才喊‘看镖’！之后，连喊‘看镖’也不喊了，你自己碰运气罢！”

附录一：《说书人调查表》

[按，此表为1935年（民廿四）调查]

姓名	性别	年令	籍贯	住址	说书地点	说书时间	所说书目	说书年限	每日收入	备考
戴明印	男	32	开封	宝华街9号	中山市场	每日上午186号	《七侠五义》 《小五义》 《明清演义》 《说岳》 《西游记》 《封神》 《聊斋》等廿余种	已说6年	6角	第一师范附小毕业曾充司书事务
楚至刚	男	22	杞县	前白子堂10号	中山市场	每日上午186号	《七剑十三侠》 《说岳》 《雍正剑侠图》 《大宋八义》等十余种	已说3年	6角	读过私塾3年
王福堂	男	54	开封	华堂市街2号	中山市场	每日上午186号	《儿女英雄传》 《东西汉》 《绿野仙踪》 《说唐》 《说岳》 《永庆升平》	已说10年	8角	读过私塾4年
范明显	男	30	封丘	太白庙胡同7号	中山市场	每日上午185号	《三侠剑》 《彭公案》 《包公案》 《金台平妖传》 《乾坤印》 《施公案》等书	已说10年	8角	读过私塾5年
朱元慧	男	54	开封	西半截街15号	中山市场	每日上午185号	《三国》 《列国》 《后列国》 《东西汉演义》等书	已说24年	5角	曾任过私塾先生

姓名	性别	年令	籍贯	住址	说书地点	说书时间	所说书目	说书年限	每日收入	备考
周明原	男	57	开封	省府后街31号	中山市场185号	每日上午12时至下午五时	《说岳》《绿牡丹》《三门街》《济公传》《彭公案》《封神》《永庆升平》等书	已说书23年	8角	曾读书四年以前当兵现任说书代表
王明顺	男	40	封丘	惠家胡同73号	中山市场185号	每日上午12时至下午五时	《黄三太》(口传)《五虎八义传》《少八义》等书	已说书6年	4角	
武明文	男	55	开封	后百子堂20号	振兴商场	每日上午12时至下午五时	《三侠剑》《七侠五义》《小五义》《说唐》《彭公案》《三侠五义》	已说书20年	5角	最初做生意过私读塾4年

按：上表乃1936年8月5日开封教育实验区出版之《相国寺特种调查之二》一书中第147页内《民众娱乐调查》一文摘录。

附录二：《一个说书人的谈话》

在相国寺内的说书人，差不多都是马俊卿先生的徒弟，所以我们所访问的说书人，便是马先生。兹将郭济生君的《访问记》删改录后：

“几间破屋子，里面有七八条矮板凳。一个坏桌子，两把罗圈椅，桌子上放着一个‘醒木’。一把破掉了皮的扇子，一个灰色的藤簸兜。茶壶一把，茶碗一个。桌子里面站着一位先生，把‘醒木’一拍，他打开了话匣子了：“武松听了，心头那无名孽火，高三千丈，冲破了青天！右手持刀，左手叉开五指，抢入楼中，只见三五枝灯烛荧煌。一两处月光射入，楼上甚是明朗。

面前酒器，皆不曾收。蒋门神坐在椅上见是武松一惊，把这心肝五脏，都提在九霄云外。说时迟，那时快，蒋门神急要挣扎时，武松早落一刀……’桌面前坐的一个、两三个、七八个、二十来个的人们。都瞪着眼，张着嘴，拍着手、跺着脚，都跟着那说书的老头子吃了一惊——这是相国寺人民商场北边一条子芦席棚，说书先生们的勾当。记者们为要晓得这说书生涯的情况，曾专访过这开封第一把交椅的说书老师马俊亭先生，马先生原籍开封，今年已有六十四岁了。先生是前清一个老吏。在黄河上南厅（即今上南分局），管过外帐房。又在总河李鹤年部下干过管内供给。他那时捞摸得油水也很不少，那一年也要弄上来一千两千，公馆里太太、少爷、少奶。竟是满堂富贵，半世荣花。尤其这老先生生下一副爱浪费的心肠，花街柳巷，那时都有他的踪影。可是他命运太不好了，清末他先死了太太，又夭折了儿子，接着一年之中一家人都死得干干净净，他这时伤心之余，也只好自安自慰，自叹命运不济了。自遭了这大劫后，家业也慢慢的衰落下去，年复一年，竟只落得孤苦一身，孑然独存。这才下了决心去学那：

‘吓！黄天霸早飞到屋上……’的活计。于是在相国寺辟了一个角落，和相国寺里方丈说好，就在相国寺住起来。据马先生说，他说书那时的相国寺，不像现在这么多碎货摊。除了几个说书，卖艺的人外，其余多是大和尚、小和尚的叮叮木鱼声。他曾穿一件烂棉袄，上面至少有十个补绽、八个窟窿。油垢早把他油得透光了。深黄色的破毡帽下面，衬着干瘪了的老瘦脸，这是多么的显得他的穷困啊！他现在的生计，全靠他的几位徒弟供给。凡是能够在书棚说书的徒弟，每日均须给他二百文。他在开封的徒弟有：王明顺、周明元、王明禄、范明显、祝贵三等数人。”

全国河南坠子艺术座谈会资料

编者按：

《河南日报》1963年4月17日发表了题为《省文化局召开河南坠子座谈会》的消息报导，现将该报的报导以及座谈会中有关资料发表如下，供参考。

《河南日报》关于省文化局召开河南坠子座谈会的报导

为了研究坠子艺术如何更好地为工农兵服务，为社会主义建设服务，河南省文化局于本月十六日在郑州召开河南坠子艺术座谈会。

参加这次座谈会的有：我省各路坠子的名演员刘明枝、刘宗奉、李治邦等三十余人，北京、山东、陕西、河北、甘肃、江苏、安徽、湖北等地的著名坠子演员和琴师刘兰芳、徐玉兰、郭文秋、康元林等二十余人也参加了这次会议。

与会代表们带来了丰富的节目。

会议是采取边演出边座谈的方式进行的，中心是讨论坠子艺术如何支援农业，为发展农业生产服务，如何更多更好地创作和上演现代曲目，反映现实生活，如何进一步发扬它的“轻骑兵”作用。同时，还讨论坠子艺术各流派在曲目创作、唱腔、表演、

伴奏等方面有哪些特点，怎样继承、发展；各流派之间怎样互相学习，取长补短；在培养青年演员和乐师方面，有哪些经验教训；对传统曲目怎样加工整理等。

座谈会期间，还组织了青年演员作汇报演出，名演员、老艺人及曲艺专家作专题报告等，并选择优秀节目对省会观众进行公演。

（荆留套）

陶钝同志关于河南坠子 座谈会的两封来信

建平同志：

来信收到。关于河南坠子座谈会事同你们研究：

这个座谈会的发起是一年以前，那时正大力挖掘传统，发展流派，所以山东琴书座谈会称为琴书流派座谈会。现在，从党号召支援农业以后，曲艺方面也特别注意了为农村服务的问题。河南省曲艺团体对农村演出，获得不少的成绩，并且有很多富有农民风味的中篇书。关于为农村服务就不能不谈一谈，可否把内容扩大一些，称为河南坠子艺术座谈会这样的名称？请你们考虑！

关于会期，中国曲协拟于三月下旬与各方面商好，开创作座谈会，可能与你会交叉着。你们能早或晚些日子更好。如果晚，在坠子座谈会上，也可以把创作座谈会的内容谈一谈。我想四月十日我们的会可能开完，我个人也争取到你们那里学习一些东西。

关于各省市坠子名艺人，我们知道的也不完全，可以提的有：济南市曲艺团郭文秋，以演新内容见长；西安市曲艺团刘兰芳，是老艺人；甘肃省歌舞团（原在电台）徐玉兰，艺术成就较高；天津市曲艺团曹元珠，近乎乔派。此外，北京市、吉林省、铁路文工团都有艺术上可观的演员，都愿参加会，我们对他们讲，去学习似乎不会遭到拒绝。范围多大，还请考虑。

约高、侯二位，我们可以动员，但怕临时有演出任务，不能参加。余不及。

此致
敬礼

陶钝
二月十七日

建平同志：

坠子座谈会通知已见到。可能与全国文联的全委会有一段时间的冲突，也没关系，我迟到几天，先派一两位同志去参加。以后我再去同大家见见面。除了工作上应当参加之外，我对坠子有个人的爱好。

高、侯二位也是要参加文联的会，如果他们无他演出任务，我可以约他们同来。

这次布置中，长篇书的改编是一个为农村服务的紧迫任务。坠子书有很多好的传统中篇，可能编中篇也很方便。会上大家提供了很多经验，沈冠英同志回去当有报告。

此致

敬礼

陶 钝

三月二十八日

(选自省戏研所资料室艺术档案)

河南坠子艺术座谈会开幕词

省文化局副局长

冯纪汉

同志们：

河南坠子艺术座谈会现在正式开幕了，这在河南坠子艺术发展史上，是一件大事情。河南坠子，解放后在毛主席文艺路线的指引下，执行了党的“百花齐放，百家争鸣，推陈出新”的政策，坠子艺术更加欣欣向荣，更进一步赢得了全国广大人民的喜爱。全国各地的坠子艺术工作代表，能够团聚一堂，研究坠子艺术今后如何发展，如何提高，只有在召开会议的条件下，才有可能。只有在光辉的毛泽东时代才有可能得到。

这次座谈会的目的是：进一步贯彻百花齐放、百家争鸣和推陈出新的方针，总结交流坠子艺术的经验，研究各艺术流派的风格特点，探讨坠子艺术的渊源、沿革与继承、革新问题，提高演员的政治思想水平与坠子艺术水平，以更好地发挥曲艺的尖兵作用，为大办农业服务，为社会主义建设服务。

这次会议是在中国曲协的大力支持、协助下和中共河南省委的直接领导下召开的。中国曲协的同志、各位专家、艺术家的到会指导、给我们以很大的鼓舞。各兄弟省的河南坠子工作者也不远千里而来，将使这次会议开得更加绚丽多彩，添光生色，我仅代表河南省文化局表示热烈的欢迎！这次座谈会是河南坠子有史以来的第一次大盛会。虽然参加会议的人数还不算太多，但省内外各路各家、各流派的代表人物荟萃一堂，互相观摩、互相探讨研究。这实在是坠子艺术界的一件大喜事。

河南坠子是传播广泛的曲种之一，有一百多年的历史。据我们初步了解，它在一百三四十年前诞生于开封，为三弦书艺人乔治山所首创。其后，一支流入皖北，吸收了道情的精华，道情即并入于坠子。坠子借道情的曲目、某些乐器（如剪板、渔鼓。后来渔鼓被淘汰，剪板犹存），表演艺术因而更加丰富。这一支与安徽道情结合的早期坠子便形成下路坠子。另一支流入河南宝丰、鲁山一带，和这一带的三弦书相结合，继承了三弦书的曲目、表演艺术和某些乐器（如三弦书中的腿板改成的脚蹬梆）形成了上路坠子。这两路坠子以后又和豫北、豫东的莺歌柳、道情、三弦书溶化在一起。大约在距现在六、七十年间，形成坠子普遍发展的年代，而尤以下路坠子的影响较大。据我们近几年来的调查，坠子实际上是吸收莺歌柳、道情、三弦书三者的艺术精华发展起来的，故豫北艺人有三归一之说。从我省来看，坠子在形成过程中，由于地区不同，吸收兄弟曲种的营养不同，形成了以商邱为中心的东路坠子，以新乡、安阳为中心的北路坠子和以开封、郑州为中心的中路坠子（又称西路坠子）。

这些渊源、沿革之说是否确切，尚有待于进一步考证，有待于与会同志提出宝贵的意见。河南坠子在解放前绝少文字记载，我们在探索这一问题的时候，主要依靠老艺人的口头资料，而由于老艺人的经历和记忆的差别，说法多不一致。因此，上述之说，片面的地方是再所难免的，希望同志们多多提供资料，以便逐渐弄清坠子艺术是怎样发展来的。

早期坠子的表演和唱腔都是比较简单的。当时群众对坠子的兴趣多半在那个新鲜的坠子弦上。后来艺人们在唱腔上又吸收了越调、豫梆、琴书、大鼓等曲调上的东西、化为已有，调门才逐渐丰富起来。不过坠子得到更大的提高，是有了女演员之后。1913年左右，坠子开始有了女演员。那时豫剧还没有女角，因而女演员唱坠子极为轰动。早期的女演员以唱小段儿为主，她们特

别重视唱腔，广泛地吸收了许多民间小调中的优美曲调，还吸收了马头小调、二夹弦、河南曲子、唐山落子等中的韵味。各家各据其长，分别吸取溶化，使坠子一时呈现出百花争艳的局面。河南坠子优秀演员乔清秀的出现，是河南坠子发展史上的一件大事。经她苦心钻研，不断地吸收和丰富，自成一派，独树一帜，一时轰动京津以及全国，被称为“坠子皇后”。可惜这个杰出的坠子演员被敌伪反动势力折磨早丧。死时年仅三十一岁，只给我们留下了十四段唱片。由于乔清秀的影响和推动，不仅使河南坠子的声誉大大提高。而且相继出现了董桂枝、程玉兰等优秀的流派，河南坠子获得了更加广泛的发展。现在河南坠子的流派就更加众多和丰富多彩了。

总之，由于河南坠子来自群众，适合劳动人民的口味，解放后，在党和政府的关怀下，扶植下，现在已成为深受群众喜爱的曲种之一。它有丰富的曲目，据不完全统计，就有中长篇大书一百一十余部，小段二百八十余个。它有优秀的艺术传统和可资遵循的艺术规律、适合于表现现代生活，因而它的发展前途是无限广阔的。我们深信在党的关怀重视下，河南坠子这支花将开得更加五彩缤纷、万紫千红。

在这次会议上，我们将一边演出，一边座谈，座谈结合演出进行。主要座谈下列几个内容：河南坠子是怎样产生与演变、发展的；河南坠子各流派的艺术特点；河南坠子的唱腔与表演艺术，它与戏剧的表演艺术有什么区别；它的唱腔有什么特色，怎样继承和发展；怎样表现现代生活；河南坠子的音乐和伴奏问题；青年演员的培养问题；等等。希望同志们就这些问题各抒己见，畅所欲言。特别希望中国曲协和各兄弟省来的河南坠子艺术工作者们，多多提供宝贵的见解和经验。

回顾我省自建国以来，在党的文艺路线的指引下，在中共河南省委的直接领导和关怀下，对河南坠子艺术采取了很多措施，来扶植、帮助这一曲种的发展。十几年来，艺人的队伍有了显著

的壮大，下一代新生力量迅速成长起来。现在我省三千多名职业坠子演员中，解放后培育的青年演员占50%左右。老一辈的艺人经过历次政治运动的锻炼和有组织的学习，政治觉悟大大提高，在各个时期的中心工作中都积极地投入自己的力量，演出许多好的节目，密切地加以配合。在开展群众性的宣传教育方面以及满足广大群众的文化生活要求等方面，都发挥了很大的作用。同时，在艺术水平上也有显著的提高，特别在表现现代生活方面，已初步摸索到了一些经验，为今后坠子艺术的继承与革新打下了良好的基础。广大艺人也先后组织起来，在党和政府的领导下，有计划地开展活动。总起来看，整个队伍是较前大大的巩固和提高了。我们虽然做了一些工作，但这些工作与当前形势的需要来比，还是远远不够的。各兄弟省有很多地方很值得我们学习，我们愿意通过这次会议，好好地向各兄弟省学习。

这次座谈会对我省的坠子艺术的发展将是一次很大的推动，可以预料，它也必将大大促进坠子艺术的繁荣和提高。从而使这一曲种更好地为支援农业服务。现在很多省都有这个曲种，这次会议各省的著名流派、有深厚造诣的优秀演员都来参加了，对于开好这个会议一定有很大的帮助。这是一次大家互相学习的好机会，特别是河南的演员们，要好好的虚心学习，力争把我们的工作更快地赶上去。大家的干劲都很大，信心都很足。可以确信，在文艺为工农兵服务的康庄大道上，今后必将出现更多的坠子艺术流派、为社会主义时代的曲艺事业带来无限的昌盛、繁荣！

（选自省戏研所资料室艺术档案）

全 国 河 南 坠 子 艺 术 座 谈 会

演 出 节 目 单

一九六三年四月

节 目 名 称	作 者	表 演 者	体 裁		备 考
			传 统 节 目	现 代 节 目	
夺鱼闹江	宗琴、禹津重整 赵铮、荆留套改编	刘宗琴 刘赵	琴 铛	华 爱 枝	根据小说“红岩”改编
舌战小炉匠	刘宗琴改编	宋爱枝	宋 明	华 云	根据小说“林海雪原”改编
花 园 会	刘明枝口述	刘明枝	治 申	云 申	
花 园 休 妻	禹津整理	禹津整理	华 申	云 申	
王 麻 休 妻	袁 清 岑	袁 清 岑	李 小 鸿、秦 万 青	李 小 鸿、秦 万 青	
挑 衫 袍 斩 巧	叶 川	叶 川	秦 万 青	秦 万 青	
拦 花 遇 巧	李廷俊口述、桑一叶整理	李廷俊	秦 万 青	秦 万 青	
打 严 二	刘智香口述	刘智香	秦 万 青	秦 万 青	
李 白 赶 考	刘智香、陆谦礼、陈仇整理	刘智香	秦 万 青	秦 万 青	

(续)

节 日 名 称	作 者	表 演 者	体 裁	备 考
俩 夫	王树德 桑一叶整理	枝 明	现代节目	
嫂 丈 婆	张永思整理	桂 艳	传统节目	
吊打窑 秋	朱正民、李教芳口述	天 忠	传统节目	
黛 仁 店	张永思整理	惠 五	传统节目	
麦 取 都	张永思整理	宝 艳	传统节目	
湘子拜 秦	王元莲口述、张永思整理	玉 玲	传统节目	
游 湖	王元莲口述、张永思整理	红 凤	现代节目	
鞭打芦 花	王元莲口述、张永思整理	芳 霞		
王二姐思 夫	王元莲口述、张永思整理	刘 赵		
黑妮和黑 小 驴	王元莲口述、张永思整理	徐 芦		
借 驴	赵五凤、徐宝红	徐 徐		

(续)

节 目 名 称	作 者	表 演 者	备 考			
			传 统 节 目	传 统 节 目	现 代 节 目	现 代 节 目
杨金花夺印	范艳霞口述 张运庚、段汝莲整理 赵元修口述	范艳霞 华佩仙 王淑淑	范艳霞	秋菊 仙姑	敏敏	妹妹
武松赶会	张永思整理	刘松涛、陈仇改编				
张飞借船	原作刘松涛、陈仇改编					
胡寡妇走江南	袁清岑	李玉兰				
等客入	袁清岑、李玉兰					
接国女	王久儒					
雷锋参军						

(选自省戏研所资料室艺术档案)

全国坠子艺术座谈会汇报演出节目单

一九六三年四月

地 区	演 员	伴 奏	节 目	时间	备 考
济南市曲艺队	毕 玉	王云峰	鸿雁捎书	18	
兰州市曲艺团	苏 芳	海利海	老 邻	16	
长春电台演唱团	马 翠	范明言	水 关	13	
北京青年曲艺团	李 忠	李云峰	英雄的母亲	16	
合肥市曲艺团	张 琴	李云祥	猪八戒拱地	15	
徐州市曲艺队	英 美	段养明	姑娘的心事	15	
天津市曲艺团	珠 小	李云祥	秋 江	15	
北京市曲艺团	萍 元	王云峰	张忠良还乡	17	
西安市曲艺团	芳 兰	李云祥	玉 堂 春	16	
甘肃省民族歌舞团	秋 兰	裴利海	林冲发配	16	
济南市曲艺团	文 兰	郭文喜	闹 堂 院	17	

(选自省戏研所资料室艺术档案)

在河南坠子艺术座谈会闭幕式 上的讲话

省文化局副局长 冯纪汉

同志们：

河南坠子艺术座谈会，开了十五天，今天就要结束了。正式出席这次会议的代表七十二人，从兄弟省（市）来的二十八人，本省的四十四人。另外，还有观摩代表七十四人。从兄弟省（市）来的十三人，本省的六十一人。来的这些同志，包括了河南坠子艺术本省和兄弟省（市）的各个流派，在河南坠子艺术上有成就有声望的演员和琴师，都参加了这次会议；还有些从事坠子曲目创作的同志，也出席了这次会议。中国曲协副主席陶钝同志，也赶来参加并给我们很多指导，还向大会作了讲话。我们这次会议为了座谈的更深刻，更便于互相学习，还结合进行了内部演出，共演出节目四十三个，其中现代曲目十五个，传统曲目二十二个，老艺人的展览演出六个。为了满足河南省会郑州广大人民的要求，我们还对外公演了五场，公演的节目，特别是现代节目，都曾获得广大观众的欢迎。我们这次会议，在中共河南省委和中国曲协的直接领导下，会议开得很好，达到了我们原来预期的目的。

这次河南坠子艺术座谈会，集中了全国坠子艺术的优秀演员、作者、琴师。因此，她是坠子艺术的群英会。这种会，只有在社会主义制度下，才能实现。大家对这次会议的召开，非常兴奋。河南坠子艺术，解放后在党的“百花齐放，百家争鸣，推陈出新”政策的指引下，得到了空前的繁荣和发展。我们这次会的收获主要有：

(1) 交流了上山下乡，支援农业，为农民服务的经验。(略)

(2) 在讨论坠子艺术的继承和发展的关系上，大家一致认识到坠子艺术，有很多优秀的传统，如曲目、唱腔、表演、伴奏，其中有很多好东西，如曲目中有不少三国、水浒、杨家将的段子，民间生活的段子，这些段子只要能够进一步进行加工整理，把封建的糟粕剔除，就会成为比较完美的艺术品，对今天的人民还会有一定的教育作用。如这次会议中，演出的《王麻休妻》、《林冲发配》、《偷石榴》，都从不同的角度揭露了封建制度的罪恶。前辈艺人和现在在艺术上有成就的艺人，在唱腔和表演上，都有很丰富的创造，我们应当使青年的一代来继承。省内外各流派的前辈琴师和现在有成就的琴师，在和演员的合作中，在烘托剧情，帮助演员来刻划各种人物，也有很多创造，我们也要把这些创造，来传给下一代。但是大家也明白了也不是一切传统都是好的。传统中有很多坏书，有很多坏的表演，这些坏的东西抛弃。大家明白了，继承不是我们的落脚点，我们继承是吸取营养，是为了发展，推陈是为了出新，这是我们继承的主要目的。

(3) 通过内外部的演出，我们认识了，只有大力创作和演唱反映现代生活的曲目，特别是反映社会主义建设的曲目，才能更好地教育人民，而且这些节目更加为广大人民所喜爱，我们这次会议上，演出了十五个现代曲目，其中《闹场院》、《拦花轿》、《接闺女》、《张忠良还乡》、《巧遇》、《借驴》等，都是反映社会主义建设的。反映解放战争的有《双枪老太婆》和《舌战小炉匠》等。这些节目中，如《闹场院》、《拦花轿》、《接闺女》、《张忠良还乡》，特别是《闹场院》，不但可以和优秀 的传统段子比美，而且还超过它，这为我们树立了很大的信心，只要我们经过努力，现代的可以超过传统的。

(4) 在艺术上全面地交流了经验，不但在演出传统曲目和现代曲目、各艺术流派之间交流了经验，而且兄弟省(市)和本

省来的作者也交流了经验，乐队也交流了经验，尽管这些交流，因为时间限制不系统，有某些意见还不一致，尽管如此，通过这次学习，基本上已经达到了互相学习，取长补短的作用。

(5)改进师徒关系、开展尊师爱徒、培养坠子的接班人，是坠子艺术队伍主要任务之一，特别是现在青年演员中，男演员太少，这样下去，今后有些节目就不好演，因此，大家重视了这个问题。

(6)对出席和观摩的青年代表，是一个非常好的学习机会，既是向坠子艺术优秀传统的学习机会，又是开扩艺术眼界的好机会，特别是坠子艺术如何来反映现代生活，通过看演出，青年演员受到的启发就更大。当然我们这次会议的收获还不只这些，例如：有些过去只是闻名没有见过面，这次会议上见面了，有不少同志虽说是从事坠子艺术工作，但是从来未曾来过河南，这次也到河南来了；有些过去虽说在河南工作过，但有的是在解放后或解放前，就离开了河南。这些同志在这次会上，团聚一堂，在党的“百花齐放，百家争鸣”的方针下，畅所欲言，唱所欲唱，看演出，参加座谈还不足，还抽晚上的业余时间自由组织，来投师访友，收获也不小。一句话，这次会议的收获是很大的，但是我们不能满足，我们不能认为一切问题都解决的很透，今后我们就可以高枕无忧了。在座谈中，我们曾涉及到许多问题，虽说在方向上和几个重大问题上，都有了一致的认识，但是还不系统，还不深刻，特别是今后如何解决，还没有一套完整的意见。因此，在会议结束的时候，有些问题，还需要再说一说。

(一)(略)

(二)大力说新唱新，把社会主义的新曲艺送到农村。农民，在党和毛主席领导之下，正在进行着火热的斗争，他们千方百计地为争取更大的丰收，在进行着辛勤的劳动。同时，正在进行着社会主义的自我改造，在向企图复辟的封建主义、资本主义，作着坚决的斗争。我们曲艺队伍，在面向农村，为农民服务

时，要拿什么东西，我们要拿歌颂社会主义农村的新新人物，来为社会主义的新新人物鸣锣开道。当然，优秀的传统曲目，在反映民主革命时期的革命斗争的故事，对农民都有教育作用。但是我们在指导思想上要明确，我们现在正在进行着社会主义建设，我们的说新唱新，更重要的是应当以歌颂社会主义建设中的新新人物为主，我们这些工作做的好坏和多少，将是衡量我们为政治服务的重要标志。为了达到以上的目的，我们可以采用以下的办法：

(1) 大力组织现代曲目的创作，在曲艺作者少，新曲目不足的情况下，我们希望有成就的作家，每年为曲艺创作几个段子。现有的坠子作者，要很好地组织起来，领导上要给他们在深入生活、学习、写作等方面，要安排有利的条件，希望坠子作者要有高度的政治热情，努力写出思想性和艺术性都好的节目，尤其重要的是要和演员密切合作，二者要互相尊重，取长补短，山东郭文秋和张丁合作的经验，很值得我们赞扬和学习。对于喜爱坠子创作的业余作者，要调查一下，也把他们组织起来，开开会，帮助他们学习，其中创作水平较高的，可以与有关部门联系，准他们请一定的创作假期，对于业余作者，要给他们听坠子的方便。我们要把创作力量，主要使用在创作新曲目方面创作新的东西，从指导思想上，我们是要搞出好东西，因为一个优秀的段子，要比一般水平的段子，效果要高很多倍，但是我们也不要怕失败，失败是成功之母。

(2) 我们不但要创作出象《送梳子》、《闹场院》、《接闺女》、《拦花轿》那样好的小段子，我们还要千方百计，来创作出好的中篇书和长篇书。因为光有小段子，不能满足面向农村的农民要求，农民要求的书，是有头有尾，故事曲折，能说一个晚上或几个晚上，短篇的小段子解决不了这个问题。有些作者可以和艺人合作，深入生活，和艺人合作，创作一些中篇书。至于长篇大书创作，困难较多，但是我们可以采用曲艺的传统习惯，把国内流行的好长篇小说或者其他艺术形式，可以改编作大书的，来改编成

坠子，这比重新创作省力，也切实可行。双枪老太婆、舌战小炉匠，都是演员自己搞的，这说明这个路，可以大大提倡，但是完全来依靠艺人还不够，还要组织作者和艺人合作。（3）从传统曲目中，挑一批好的，用无产阶级的立场、观点、方法分析，经过加工整理后，没有丝毫毒素的，不再有封建主义的烙印，宣传爱国主义或者对达到增加知识，认识生活有帮助的也可以在农村上演。在农村上演传统曲目，一定要慎重，要挑选。

（三）对传统曲目应有的认识和态度。传统曲目，是前辈艺人在旧的历史时期，多少年创造积累的。因为是产生在旧的历史时期，不带有封建主义的烙印是没有的。河南坠子是产生在中国封建社会的末期，随着商品经济和资本主义因素的成长，在传统曲目中，也有一些腐朽的资产阶级思想。因此，我们对坠子的传统，既不能盲目崇拜，也不能完全否定。其中坏的曲目，如三侠剑、雍正剑侠图、施公案、刘公案、八美图、九美图等，是要抛到垃圾堆里去的，有某些段子，在唱腔技术上有特点，还可以作为资料保存，就是传统曲目中的优秀段子，也不是象莲花一样，出污泥而不染，也有很多糟粕，凡精华和糟粕结合在一起的，纵然是精华多于糟粕，我们也要批判接受。因为我们是要创造社会主义的新曲艺，好的传统曲目，我们要用无产阶级的立场、思想、方法去分析它，加工它，使它去其封建糟粕，能够获得新的艺术光辉，能够达到古为今用的目的，传统曲目中的糟粕部分，是旧制度、旧社会造成的，老艺人没有直接责任。老艺人也要提高思想觉悟，为了曲艺事业更进一步的发展和繁荣，应当认识清楚这个问题。当然前辈和现在尚健在的老艺人，和在艺术上有成就的演员、琴师，在唱腔上、表演上、伴奏上，创造了很多好的东西，这些是坠子艺术的宝贵财富，年青的一代，应当很好的学习和继承。

（四）从这次座谈会上来看，河南坠子的流派，不只限制在河南境内，兄弟省（市）的河南坠子，也具有自己的特点，在艺术

风格上，有自己的流派。这完全合乎艺术发展的规律，戏曲上的弋阳腔、昆曲，在流传中，曾经有很多地区流派。兄弟省（市）的坠子流派，和河南省内的坠子流派，虽说由于口音不同，吸收当地戏曲和民间音乐不同，有了新的丰富，但是坠子的共性，并没有失去，坠子的艺术风格还是很浓的。因此，省内外的各个艺术流派，各有各的千秋，今后我们还可以遵循着自己走的道路，迈步前进，使坠子艺术这朵花更加开得丰富多采。但是青年演员和刚刚开始学艺的学徒，一定要注意继承河南坠子的唱腔风格，如果失去了这个风格，河南坠子的色彩便要减色。

（五）为了使河南坠子更好更多为工农兵、为社会主义服务，就要在说唱团、曲艺队（组）中，开展尊师爱徒，大力培养新生力量，建立社会主义的师徒关系。因此，我们必须看到，年轻的一代，逐渐成长起来，这是十分可喜的现象，但是在他们的工作上，还有不少缺点，社会主义新的师徒关系，还没有普遍建立，学生还有不少没有固定老师，个别青年还不知道尊重老师的重大意义，还理解不到老艺人多半是文盲，在旧社会学艺的困难和苦楚。有些青年演员基本功还练的不扎实，坠子的唱腔、表演，还没有完全掌握着，这些都是实际情况。但这并不是全貌，现在青年演员和学员，政治上进步，有文化，要当好坠子艺术的接班人，仍是重要的方面。为了能够培养好的接班人，对青年演员和学员，要加强政治思想工作，不断地提高他们的觉悟。老艺人、老师，应当认识到自己对党对人民有着一项义不容辞的责任，就是来培育青年人，就是为了坠子艺术的发展，也要如此。老艺人、老师，对青年人有恨铁不成钢的心情，是可以理解的，老艺人、老师，对青年要百般爱护，象对自己的子女一样，要谆谆善诱，因材施教，不要因为青年有缺点，就放弃培养教育的职责；青年一定要认真勤学苦练，好好学艺，努力来掌握坠子艺术的演唱和弹奏技巧。但要达到这个目的，就不能离开老艺人、老师的教育培养。青年演员

和学徒，要有固定的老师、集体教集体学，不是好办法。对男演员的培养，唱大书演员的培养，更要特别注意。我们提倡社会主义的新型的师徒关系，在学习艺术上，学生学，老师教，学生一定要尊师，老师一定要爱徒；老师不但要教艺，同时也要教人。因此，老艺人、老师，也要注意改造自己的思想，政治上要进步，人人都要活到老，学到老。老师和徒弟，在政治上、人格上，完全是平等的，封建的等级制度、打骂体罚制度，我们是要反对的。（略）

（选自省戏研所资料室艺术档案）

全省曲艺木偶皮影艺人首次会师

河南省第一次曲艺、木偶、皮影会演大会18日在郑州开幕。参加会演的有25个剧种，98个节目，262位艺人。这是我省曲艺、木偶、皮影艺人的首次会师。

我国的曲艺是发源于河南的。远在北宋时候（距今九百多年），开封地区就有相当发达的说唱艺术，并且已经成为一种职业，公开在社会上营业。解放后，党和政府很重视这部分文化遗产，今年在各地普遍对曲艺、杂技、木偶、皮影艺人进行了调查登记。现在还没有登记完毕，据估计，约有八千来人，这是一支相当大的队伍。几年来，党和政府通过办训练班、供给演唱材料、组织会演和示范演出对艺人进行培养教育。从1951年到现在，省文化局办了三次曲艺训练班，各县、市办的训练班更多，以1952年的规模最大，各县、市对艺人都进行了较普遍的政治思想教育。通过那年的教育，比较广泛地在艺人中贯彻了党的文艺方针、政策，供

给了人们一批演唱材料，作用很大。后来每逢有重大政治任务来临时，各地文化部门都供给艺人一部分演唱材料，或者发动艺人自己编一些节目，组织他们到群众中去演唱。这次参加会演的就有十九个节目是艺人们自编自演的。如郏县艺人王树德为配合水利化运动编的“黄道翻身桥”，宝丰县艺人于书成编的“巩固社会主义团结”等节目，都生动的宣传了党的政策。许多一贯不爱开会的妇女，一听说是“说书的”，拴也拴不在家里，都赶来听“说书”。这样宣传政策，更容易为群众爱听易懂。同时，随着广大艺人的政治觉悟的提高和政府的协助，几年来，各地改编与整理了很多传统节目，把其中海淫海盗、荒诞无稽的成分都剔除了，使之更富有教育意义。如在1956年的省曲艺训练班中，文化局就派人协助参加学习的艺人整理了“杨家将”、“武松打虎”等节目，去掉了其中的糟粕；很多艺人对于一些含有毒素的节目都自动改编或不唱了。

参加会演的大部分艺人，年龄都在四十岁以上。他们都有一串痛苦的经历，在旧社会他们被人污辱与损害，政治上根本没有地位，生活上也时常少吃缺穿，有些人的生活简直和乞丐没有差别。因之，解放对于他们特别甜蜜，不少人分了房子分了地，政府还有救济补助，使他们免于冻饿。同时，省文化局为了让艺人有更方便的演出场所，今年又拿出十六万元（各县市拿的不在内），在全省新建六十四所曲艺厅和曲艺棚 修建了九所曲艺棚。在国民党统治期间，河南全省没有一所永久性的曲艺棚，所有的仅是一些不避风雨的席棚和茅草屋。

这次举行的全省规模的曲艺、木偶、皮影会演，是要总结这几年来在这方面的工作经验，组织艺人互相学习，取长补短，贯彻党的“百花齐放，推陈出新”的政策，促使戏曲艺术更好的为社会主义建设服务，为生产服务，为工农兵服务。省文化局副局长冯纪汉在会上说：曲艺、木偶、皮影是戏曲中的轻武器，它轻

便灵活、小型多样，便于深入群众，也为群众喜闻乐见。今后应该号召和组织曲艺艺人到山区、工矿区、农村去，为从事生产的工人、农民服务，迎接第二个五年计划的生产建设新高潮；做到“来者不拒，不来者送上门去。”他还说，各个曲种应该尽量挖掘与整理本艺术形式的传统节目，同时，艺人们还应该多编些反映现代生活的节目。他号召大家努力学习政治，提高政治思想水平，使自己的艺术更完美的为政治服务。

河南省副省长嵇文甫、中国曲艺研究会秘书长陶钝也在会上讲了话。

会演预计进行十三天，到12月30日结束。

（原载1957年2月20日《河南日报》）

河南省第一届曲艺、木偶、皮影、演艺部分（曲艺登记表）一九五七

代表 团称	节目名称	曲 种	节 目 奖		演出奖	演 员 奖	集 体 奖	单 体 奖	伴 奏 奖	个人奖
			作者	等 级						
洛阳代表团	金家去辩论	四股弦	李书滋 黄德民	创作 优秀奖	表演奖	王良成	奖状	奖状	奖状	奖状
	小黑马	铰子书	刘明校 孙玉童	创作 奖状	奖状	王金亭	奖状	奖状	奖状	奖状
	虞县五大夜	锣鼓书	赵明章	创作 奖状	奖状	徐大玉 孙保全	奖状	奖状	奖状	奖状
	小二姐做梦	锣鼓书				朱新芳	奖状	奖状	奖状	奖状
	十字坡	铰子书					至善	奖状	奖状	奖状
	拾棉花	柳琴					尤桂琴	奖状	奖状	奖状
	唐王探病	道情					聂大桂	奖状	奖状	奖状
	红娘捎书	坠子					查明昆	奖状	奖状	奖状
	对绣鞋	山东书					刘世鸿	优秀奖	优秀奖	优秀奖
	张桂花借砖	大铙	卡明昆	改编 优秀奖	表演奖					
	李存孝夺箭	坠子								

(续)

代表 商邱 剧团	节目名称	曲 种		节 目 奖		演 员 奖		集 体 奖		伴 奏 个人奖	
		作者	等级	奖品	等级	奖品	姓名	等级	奖品	姓名	等级
开 封 代 表 团	盘 盔	刁	道情				张巧云	奖	奖状	司明 魏	优秀 奖
	大 西 箱	坠子					李忠臣	奖	奖状		
	漫谈戏曲		相声				王忠霞	奖	奖状		
	黄 继 光	坠子					徐宝瑜	奖	奖状		
	武松打虎		评调				王玉宝	奖	奖状		
	王二姐思夫	坠子					段绍周	奖	奖状		
	俞伯牙讲琴		坠子				徐宝红	优 秀 奖	奖章		
	假 行 家		相声				王甲德	优 秀 奖	奖状		
	吹 大 牛		坠子				杨宝璋	奖	奖状		
							范俊霞				

(续)

代表团名称	节目名称	曲种	节目奖		演出奖		演员奖		集体奖		伴奏个人奖	
			作者	等级	奖品	等级	奖品	姓名	等级	奖品	姓名	等级
信阳代表团	镖打爱尔兰	评调	杨玉华	奖	奖状			杨玉华	奖	奖状		
	草船借箭	坠子						谷子名	奖	奖状		
	洋铁简	评词						赵中英	奖	奖状		
	母女俩	坠子						张玉清	奖	奖状		
	反击右倾	大鼓						张明元	奖	奖状		
	古城会	坠子						顾立安	奖	奖状		
	劝夫参军	古词						耿秀	奖	奖状		
	贫贪佔富光	评词										
	鸡飞蛋打	鼓词										
	闹西厢	评词										
	拳打镇关西	河洛大鼓										
洛阳代表团												

(续)

(续)

代表团称	节目名称	曲种		节目奖		演出奖		演员奖		集体奖		伴奏个人奖	
		作者	等级	奖品	等级	奖品	等级	奖品	姓名	奖品	姓名	奖品	等级
省曲艺队	晴雯撕扇	坠子				奖	奖	奖	赵 锋	奖章	丁志忠	优秀奖	奖章
	黛玉悲秋	坠子				奖	奖	奖	田连喜	奖状	景发松	优秀奖	奖状
	李逵夺鱼	坠子	冯金昌	奖		奖	奖	奖	刘宗琴	奖章			
	草船借箭	坠子				奖	奖	奖	赵玉琴	奖状			
	摘黄瓜	坠子				奖	奖	奖	唐夫先	奖状			
	宝玉探病	大鼓				奖	奖	奖	李巧荣	奖状			
安阳县代表团	张飞赶船	坠子				奖	奖	奖	花佩秋	奖状			
	周瑜下书	坠子				奖	奖	奖	范秀霞	奖状			
	纺车走娘家	莺歌柳				奖	奖	奖	范艳霞	奖状			
	九龙口	坠子				评词						刘侠芝	奖状
	碰牌坊												范明彦

(三)

(续)

代 名 团 称	节 印 名 称	曲 种	节 目 奖		演出奖	演员	集 体 奖	伴 奏 奖	伴奏个人奖
			作 者	等 级					
许昌代表团	黄道翻身桥	坠子	王树德	创作奖	王树德	王树德	王树德	王树德	王树德
	打狼	道情		优秀奖					
	禅玉寺	坠子		奖状					
	舌战群儒	三弦书		奖状					
	农村大辩论	花鼓		奖状					
	汤怀自愧	评词	杨子仁	奖					
	吕梁英雄	评词	于清臣	奖					
	拉调芭	坠子		奖状					
	五彩云	横山调		奖状					
	王屋变成幸福山	予北琴书		奖状					
新乡代表团	郑思打店	坠子		创作奖	郭金东	郭金东	郭金东	郭金东	郭金东
				表演奖					

(续)

代 名 称	节目名称	曲 种	作 者	节 目 奖		演 出 奖	演 员 奖	集 体 奖	伴 奏 奖	伴 奏 个人 奖
				等 级	奖 品					
新 乡 代 表 团	杨金花夺印	坠子	魏汝方	创作奖	奖状			魏桂兰	奖状	
	到底哪个社会好	豫山调	杨全化	创作奖	奖状			李荣基	奖状	
	新旧社会对比	梨花大鼓				奖状		黄克忠	优秀奖	
	搜 府	苏北琴书				奖状		刘明枝	优秀奖	
	林翠翻车	坠子				奖状		赵成业	优秀奖	
	小俩口顶嘴	大鼓				奖状		郭海民	优秀奖	
	我的历史	相声				奖状		芦明智	优秀奖	
	吓 神	坠子				奖状		马仲三	优秀奖	
	枪挑小梁王	评 情				奖状		耿治华	优秀奖	
	古 城 会	坠子				奖状		宗永太	优秀奖	
	双 窝 车	快 书								

张长弓简介



张长弓，原名张聪致，文学笔名常工。1905年生于河南省新野县新店铺镇张庄村一户贫苦农民家中。青少年时代，先后靠舅父和胞叔资助上小学和师范。1929年自学考取燕京大学国学研究所研究生，攻读中国文学史，导师为郭绍虞教授。1931年起，历任安阳高中、开封嵩阳中学、北仓女中、淮阳师范教员、燕大国文系讲师。1942年任河南大学国文系副教授，1946年升为教授。

师范求学时代，开始从事文学创作，先后发表《葬子》、《瓜贩》等短篇小说十余篇，多描写军阀统治下河南农民的痛苦遭际，后结集为《名号的安慰》（1930年）。入燕大后，转意治学，以中国文学史和河南地方曲艺为专攻方向，先后撰著出版《中国僧伽之诗生活》（1933年）、《中国文学史新编》（1935年）、《先民浩气诗选注》（1937年）、《文学新论》（1946年）、《鼓子曲言》（1948年）、《唐宋传奇暨其时代》（1950年）、《河南坠子书》（1951年）等专著，发表论文三十余篇。1947年，将多年自民间搜集所得编为《鼓子曲存》（第一集）、《鼓子曲谱》，自费出版。1950年，配合土地改革运动和新婚姻法，创作出版通俗唱本《金家滩》、《张佩先》。1954年12月病逝。一生撰述近三百万字。

《张长弓曲论集》序言

张一弓 张摩弓

鼓子曲和坠子书是河南曲苑的两支奇葩。鼓子曲产生较早，大约明代中期（十六世纪初叶）初唱于开封；坠子书则晚出，约在本世纪的初叶。将近五百年来，鼓子曲以及坠子书，植根于中原民间的广袤沃壤中，伴同南北曲、道情书、莺歌柳书、鼓儿词等，并生竞长，孽乳发育，同时借鉴着周边各省的兄弟曲种，吸吮有益的养料。经过无数民间艺术家的创作和演唱实践，蔚然形成了自己作为地方曲艺的独特风格。那明丽天然的乐调，质朴畅快的唱词，喷薄着中原人民乐观爽直的气质，洋溢着浓郁的乡土气息。鼓子曲和坠子书不仅为广大群众喜闻乐见，也颇受国际文艺界的喜爱。记得新中国成立之初，东欧某国驻华使馆的文化参赞，便曾受其国内学者之托，致函先父长弓先生，恳求提供有关鼓子曲、坠子书的曲谱和唱词资料，以作研究之用。那信中是充满着对中国民间艺术的珍爱，以及对中国人民的友好感情的。长弓先生满足了他们的要求。

多年以来，我们自己对于如何批判地继承鼓子曲、坠子书这份珍贵的遗产，却实在做得太少了。发掘整理工作未能及时跟上，理论上的探讨与研究少得可怜。究其原因，固然同长期影响了文艺界、曲艺界的对待文化遗产的“左”的态度有关，曲子研究，本身特有的一大困难也不应忽视。那就是，在封建时代，民间俗曲一向为统治阶级所轻视、鄙弃，被斥为“鄙俚浅近”，不登大雅之堂（明王骥德《曲律》即作如是说）；演唱俗曲的艺人则被达官贵人视同娼优贱类。因此，尽管鼓子曲几百年来传唱不

绝，但那只是艺人间的口耳相传，如若质诸载记，却似吉光片羽，绝无仅有。这是古人为曲艺研究留下的一大障碍。

终生热爱民间曲艺的长弓先生，早在二十年代便已对曲子风靡南北却不见经传的现象大有感慨。当年，他几乎是独自面对一片曲子研究的“荒漠”，决心为此摸索一条路径的。他着手从事这项工作，是在1937——1950的十余年间。尤其在八年抗战时期，他以一介书生，在敌寇炮火驱迫下，挈妇将雏，竭蹶困顿，终年颠踬于中原大地、伏牛山区流动着的难民群中，一无经费，二无助手，更无会社团体可资依托，只凭单人独力，却于研究曲子之初衷，无时或忘，寻曲觅谱，编书撰文、未尝稍怠。其间甘苦得失，他在《鼓子曲言》最后一章已有详述。这些都是四十年前的往事了。自1954年末长弓先生下世后不久，在国内政治生活中，二十年里风涛迭起，文坛艺坛未免波及，他那些颇有“涉嫌”的曲子论著，便很少再有人提起，只是他的子女们仍然“敝帚自珍”藏于家中，以为念物罢了。

如今，党的十一届三中全会所恢复的党的“实事求是”的路线和“百花齐放”的方针，唤来了艺苑百花争妍斗艳的春天，也为民间曲艺研究展示了美好的前景。去年夏天，蒙黄河文艺出版社的好意，将《张长弓曲论集》列入出版计划，并委托我们整理编辑。长弓先生用毕生心血写下的这些东西，在“尘封”多年之后，又能置于案头了。每想到这本小书，将会奉献给创造哺育了曲子艺术的乡亲父老和曲艺界朋友时，我们的心中充满了欢悦欣喜之情；如若父亲地下有知，想必他更会心潮激荡、感慨不已的。

长弓先生生长于南阳新野农村，自幼耳濡目染，爱听爱哼鼓子曲调。他二十二岁那年（1927）在开封当教员，偶然见到郑振铎编选的清末山东华广生所撰《白雪遗音》中，居然收录有当时仍在河南城乡传唱的鼓子曲调。这使他朦胧意识到鼓子俗曲系自前代传续而来，萌生了研究曲子的念头。次年考入北京燕

京大学国学研究所当研究生，随即选择六朝的“清商曲辞”为题，希图对俗曲的历史作探源研究。他着重考察了清商之一支——发源于荆、襄、樊、邓一带的荆楚西曲。因为他怀疑南阳俗曲的发源可能与千余年前在此地传唱的荆楚西曲有关。然而这次研究的结果否定了他的臆断。清商曲辞毕竟属于诗歌。乐府体诗歌的某些艺术手法（如重复格的运用等）虽在后世俗曲中也可见到，但在文学体裁上，它同属于戏曲类的鼓子俗曲终究是不同的。这次不成功的考察与其说否定了他当初的猜想，不如说为他的治曲启示了新的方向，反而鼓起了他探索新路的勇气——走出书斋，深入民间，下笨功夫，花大力气，广交艺人曲友，搜集曲子素材，从“采风”做起，逐步前进。这便是他1937年以后所走的道路。

长弓先生认为曲子的搜集工作是曲子研究工作的基础和前提条件，如果不把这些蕴藏民间、史籍未载的艺术宝藏尽量地加以发掘整理，就根本谈不上对它的研究。他又认为，在占有丰富的资料之后，进而从戏曲史的发展和文学理论方面对鼓子曲加以分析和探讨，又是批判地继承这份珍贵文化遗产，并推动它向前发展、提高所不可缺少的工作。基于这一认识，他把鼓子曲的整理和研究工作分成三个部分：（1）整理曲辞；（2）整理曲谱；（3）理论研究。他在各地艺人曲友的热情支持协助下，经过十年努力，共搜集到鼓子曲唱词约四百种，近六十万字；鼓子曲谱一百三十种；在此基础上撰成专著《鼓子曲言》。长弓先生研究河南坠子书的意愿，亦萌生于二十年代中期在开封当教员的时候。那时去南关、相国寺茶棚听坠子，是他的最重要的业余娱乐。对坠子书进行搜集、整理和理论探讨，基本是在1947—1950年间做的。整理研究的方法与鼓子曲相同。但“采风”基本是在开封各处茶棚，不象鼓子曲“采风”之跑遍豫西南各县；结交的坠子朋友也不象鼓子曲友那样多而且广。

这本《张长弓曲论集》，顾名思义，是长弓先生曲子研究的成果结集。全书共三编：鼓子曲言；河南坠子书；短论拾零。《鼓子曲言》一书，1948年8月初版于上海。新中国成立以后，长弓先生学习了马列主义的理论，学术思想产生了变化。1950年3月，他尝试运用历史唯物主义观点，主要是运用阶级斗争的观点、对文化遗产要批判地继承的观点以及文艺要为人民服务的观点，对《鼓子曲言》一书作了一次比较大的修改，准备有机会再版印行。这次整理《鼓子曲言》，就是以父亲的修订本为底本进行的。《河南坠子书》系1950年麻完成初稿，次年六月由北京三联书店出版。在修订《鼓子曲言》、撰写《河南坠子书》期间和以后，长弓先生还陆续在各报刊发表了一些短篇论文，这次选录其中三篇。《鼓子曲存》序言和《张佩先》序言，包含他对曲辞整理和曲子创作方面的若干见解，所以也一并收入。

这次编辑整理工作，我们力求以尊重历史，尊重作者，保持原貌，以存其真为原则。其中有些长弓先生当年的观点，如关于文艺的社会功能、文化遗产的批判与继承以及关于创作的题材问题等观点，由于历史的原因，现在看来已未必要当。本着上述原则，这次均未改动。这样处理，相信会有利于不同学术观点之间的讨论争鸣。我们所作的主要是以下几项工作：

- (1) 改正原书原文印错的字，校补漏排字和漏排句。
- (2) 改繁体字为简化字，校正标点符号（正文中出现的书名、曲名、曲牌名均加书名号）；查对纪年，原注统一改为脚注。
- (3) 引用古人戏曲论著，凡解放后有新版者，据新版本进行校对。
- (4) 适当修改不当字句（如“北平”改为“北京”，“西北夷音乐”改为“西域音乐”，“俄国彼得堡”改为“苏联列宁格勒”，正文中的英文单词改为汉译，等）；某些旧时的习惯语

句，今日较难懂、易误解或已不再使用的，也予适当修改。

(5)《鼓子曲言》修订本上，长弓先生作有若干眉批，或拟合并，或拟调整，或拟删除，但尚未改过。这次参考眉批的意图，有的作了归并调整（如将原第七章《牌子杂调名目臆解》全部并入第二章《牌子与杂调》；原《鼓子曲与俗文学》一章中的“倒装语”、“重迭调”、“重迭字”三节，与原《读音》一章并为新章《读音、倒装、省略与重迭》等，有的作了删节（如将原书后所附的曲谱、曲词删去）。《取材范围与体别》一章，眉批“可删除”，因所列曲目与体别分类仍有参考价值，仍保留了。

(6)1950年4月刊载于《长江文艺》二卷二期的《五十年历史的河南坠子》一文，因主要内容已见于《河南坠子书》，故未收录。但文中说到坠子兴起时的若干历史掌故，以及对坠子音乐缺点的分析等，为书中所无，均予增补入书。

最后还有必要交代一下鼓子曲词和鼓子曲谱的整理问题，因为它们同长弓先生的鼓子曲研究工作密不可分。对于这批历经千辛万苦征集得来的曲词和曲谱，长弓先生是十分珍爱、视同生命的，曾一再为其免遭糟蹋《广陵散》绝响的命运而庆幸。对于这批曲艺遗产的整理出版工作，他一向抱着积极而又慎重的态度。1947年初，他首批选出唱词一百三十种和曲谱数十种，自费出版了《鼓子曲存》第一集和《鼓子曲谱》第一集，各印数百册，分赠曲界的艺人朋友、学界同好以及有关的曲艺团体、研究单位和图书馆，拟在征求意见修改后，再正式出版。当时还计划编印《曲存》《曲谱》的第二集和第三集，因缺乏经费未实现。新中国成立后，长弓先生曾与曲界朋友们商议把这项工作继续作下去，因他不久病逝，便又撂下了。“文化大革命”前，河南省文化局副局长冯纪汉同志找到一弓，说是要将未刊的曲子整理出版，尤其需要已经失传的曲谱《劈破玉》，遂将一弓保管的、包括《劈破玉》在

内的曲子稿本全部拿走了。由于随后“文化大革命”爆发，这项工作再次不了了之，冯纪汉同志亦被迫害致死。至今二十多年过去了，这批曲稿仍然下落不明。即使《曲存》《曲谱》（第一集），因当年印数少。又非正式发行，如今也颇为难得了。经多方查询，我们仅在北京的中国戏曲研究所资料室见到一套尚完好。如果有关部门能加整理，正式出版，将是为曲子遗产的保存作了一件好事。我们期待着。

一九八五年三月

（选自《张长弓曲论集》）

追在“文坛大师”之后，一时间令整个文坛为之侧目。但丁生是十二个生。莫说有真要与志同道合者，连自己都不再写了。后来，有了《南归游春曲》重出。那年萧何祭西祠，谢客登，行洪查表，送别新郎，送别故妻，送别先山帝女，送别单于而回城。漫天的雪，一派迷离的白，却也映衬着红梅的娇艳，映照着白山红壤的美丽。那一首歌，唱出了多少年的风流，唱出了多少年的悲壮，歌颂了时代的辉煌，歌颂了时代的伟大。

乔清秀传

马紫晨



乔清秀，祖居彰德府属内黄县店儿集（归马上辖区）。这个地方在卫河东沿，离城二十多里。再靠河边一点，有三户人家，两家姓李的，该处以后被洪水淹没了。庚戌（1910年）秋，杰出的坠子艺人乔清秀就诞生在这里。

乔清秀出身很惨，父亲李庆只，外号小白平（1884—1915年）原是一个贫苦的

农民，帮工扛活实在维持不住生计，有一年他趁天旱水浅的时候，下卫河拉纤，顺水直达馆陶、临清，入运河；再经德州、沧州

州，到天津，如此往返糊口。就是在这种漂泊、动荡生涯中，船靠码头时，慢慢染上了吸食毒品的嗜好。结果，把那血汗挣来、用以养家糊口的微薄工钱，也全耗尽了；只落得赤条一身，讨饭回家。

乔清秀的母亲叫张可枝（1886——1960年），原籍南乐县元村岔道。是一个身世更加凄惨，勤劳善良，具有我国妇女典型性格的贤妻良母。当她那可怜的丈夫孑然一身返乡，唉声叹气的时候，她没有一句埋怨的话语，只是坐在蒲团上暗自垂泪。就在这时可枝已经是两个女孩的母亲了，大的叫金妮子（乔清秀），二的叫爱妮子（比金妮子小两岁），且又怀孕在身。一宗子总不能挺着饿死呀，和丈夫商量，为了活下去，只好去投奔庆只的哥哥李向只（外号黑里好）。在那样的荒乱年月，象张可枝这样“明四口、暗五口”的一家，同样是穷苦农民的大伯子哥，又怎么敢增添这偌大的负担？无奈举家又奔往大名县南关石碑井去投奔姥姥家。这个姥姥家还不是妮儿们的亲姥姥，亲娘娘早年去世，元村岔道只有一个亲舅舅张本一（1878—1957年），还病卧在床。石碑井是继娶娘娘改嫁的地方，这家姓赵。姥姥对可枝还勉强可以收留，对庆只可就不行了，说他“不正混”，“胡浪荡”！大骂一顿后给了他三十吊钱，赶出门去了。可枝只当是句气话，以后自然会和解的；谁知庆只倒是个血性男儿，他一跺脚便空身返回了店儿集，当时恰赶上他又正患着烟病，结果没几天便死在下河边的小庙里了。可叹他临走时还不知道妻子怀孕已四十多天以至乔清秀的这个三妹妹（阮秀娇），生下来竟没见过父亲。

庆只死后，可枝更加无望（继母毕竟是继母），迫于生活，只得撇下金妮子，抱着才降生几个月的秀妮子（姥姥原说要把她“埋到粪堆里”呢），改嫁到大名城南的旧治东村。至于二妮子，姥姥说啦：“给人家吧！”“要不就把她丢河里算了！”总算还不错，正当厄运即将降临到三岁的爱妮子头上时，恰巧她二姨

回家来走亲戚，一手给揽下了，说“我把二妮子抱走吧！”就这样爱妮子算逃了条活命。金妮子则暂时留到外祖母身边。

可枝的新丈夫姓梁，以磨面卖馍为业，人们都喊他梁大掌柜的。可枝嫁过来的第三个年头，又生下第四个女孩——娥娇，娥妮子。真是不幸啊，1920年，梁老大割疝气竟又一命呜呼了。走投无路的可枝带着小妮娃重又回到娘家。谁知旧中国代代妇女悲惨的命运竟是如此相仿呢：她这个继母也迫于生活又嫁人了。妮子们的新外祖父家姓陈，是经营殡葬兼为县衙充当仵作的一个下等杂役。由于这个差事，他个人就临时住在大名城里东街一间赁来的很不象样的房子里。这个老汉人很好，不赌不吸，心直口快，性格爽朗。老汉有一个爱好，喜欢听书看戏。由于身边寂寞，成家后便时而不时地常把金妮子叫来跟着他。家对面就是城隍庙。破烂市里的书棚茶社，应该说是最早给乔清秀以艺术影响的地方。

金妮子跟着新外爷在大名城居住。对她的一生真是个关键，这新环境，使她十分珍惜，苦难的经历使她过早地明白了一些人生的道理。她那待人亲热、手脚勤快的伶俐样儿，博得了邻里乡亲们的喜爱；她那小嘴儿也真是巧极了，人们都亲昵地喊她小刃妮儿，或小搭儿。而今能够跟着外爷在城隍庙里听听书，看看戏，外爷又教她认一些字，倒真个是打开了她的眼界。当时又正值“五四”思潮方兴未艾，“辛亥”余波风云犹浓之际，随着人民觉醒意识的日趋高涨，各种艺术形式都出现了一些具有初步的民主革命内容和性质的作品。当时书棚茶社里除了传统书目以外，还有几回宣传什么戒烟啦，放足啦，反对买卖婚姻啦之类的新编的段子。这可把小刃妮儿给迷上了，她和外爷听了一遍又一遍，很快竟能当场随着演员小声吟唱，甚至连孩子弯儿（过门）也能哼出来。这可能就是她以后能以在坠子艺术上取得极高成就的原始积累吧！

二

前面说了乔清秀的家世和童年。下面，就不能不提到她幼年学艺的启蒙老师、后来又成为丈夫的乔利元这个人了。乔利元，小名春秋，利元是艺名，生于戊戌（1898）年冬。河北省南乐县（现已改属河南）城北二十八里乔崇疃人，北距大名小滩龙王庙只有四公里。这是个拥有几千人丁的大庄子，单是姓乔的就有三百多户，占全村户口的近半数。在地理位置上则恰和范堤、龙王庙成鼎足之势，靠近乔崇疃还有李、王、杨崇疃，当地有四个崇疃、五个苑村之说。

春秋一家住在村子的东南角。几代都是雇农。父辈老弟兄两个，长名乔福，次名乔禄。乔福生一子一女，即乔利元和姐姐香莲（1892——1955年）。香莲比春秋大六岁，出嫁寺庄窦村，终年六十三岁。

隔壁是杨龙太家。龙太从光绪年间就在天津工商局充当伙计、杂役。其子保成也于1923年去天津，织毛巾、学手艺、拉人力车等。他们父子都会唱山东大鼓。每岁回乔崇疃探家，逢年过节都要唱个没完没了。弹弦子的是富农杨继善，乔福就给他家扛活。每当杨家唱兴正浓的时候，小春秋就躲在杨家的牛棚里一句一句偷着学。十五岁时，到底还是拜了龙王庙的李朗清、程长会两位为师，正式学习“梨花片”。乔利元的两个师兄是刘利福和曹利祯。他们三个以后都成为冀南一带的名艺人。不过随着“坠子”的兴起，大约在1919年左右，乔利元便开始改唱这门新兴曲艺了。

正当金妮子十三岁的时候，乔利元和成安县一位姓王的女演员来大名演唱，打站赁房，恰巧就住到了金秀姥姥家的隔壁。这闺女的伶俐聪颖，很快被程老师父发现了；她嘴里不住劲地轻声哼唱着的那些在城隍庙里听书学来的曲词，也很快让乔利元听见

了。有一次“收书”时，他们师徒竟异口同声向金妮子的外爷提出了请求：“这孩子让她学艺你们舍得吗？”哪知不等陈老汉同老伴商量，金妮子便勇敢地自己应诺了。后来不知怎么谈判的，可能外祖母不大同意吧，总之陈老头最后确是成全了外孙女的志愿，又加上她三姨的撺掇，结果就在这年冬，金妮子便随乔利元往临清走了。乔利元当了金秀的挂名老师。因为金妮子长得秀气，取了个艺名叫乔清秀。从此，小乔才正式开始了唱坠子的艺术生涯，时当1923年端阳。

自打小乔从艺以后，只有那位比较疼爱她的三姨回娘家，打发人来找她相见，才算回去了一趟。姥姥怒气不息，坚决不让她再走，说“没有从她身上得到好处”，还多亏三姨说好说歹，又下了“再一次回来就永不走了”的保证，姥姥才算放行。三姨偷偷对乔利元说：“可别让金妮子再回来了，她姥姥太恶，孩子挨打受气这么多年，能有条道，就让她奔吧！”这是1924年的事。同年，清秀跟利元到邯郸演唱，她姥姥又找来，乔利元把小乔给藏起来了。还是这一年，他们到彰德府（今安阳市）袁宅和纱厂演唱，她姥姥又闻风而至，这次他们竟连夜转移了。难缠的外婆还几次向老伴要人，老伴光给她打哈哈（他支持的嘛）。这年腊月，这位外祖母一病不起了，金妮子才算卸下了压在心上的重石，矢志学艺永不回头。

可怜的金妮子除了她选定的那个目标之外，不仅没有退路，而且也再无别路可供选择啊！

风风雨雨的十四年哪！受尽苦难的三代人哪！当我们从唱片中聆听乔清秀那美妙俏丽的歌喉时，谁又能想到这位当年的“坠子皇后”，其身世竟是如此悲惨！

三

1913年河南坠子有了第一个女演员张三妮以后，很快又有尹

凤宝、张小兰、张改姐、马二姐、张槽、孙娇玉等人。到乔清秀从艺后，坠子已经有了相当一批女演员，如芦永爱、刘玉霞、王艳琴、王艳芳，张金枝、李玉凤、王秀琪、马双枝等，都有一定影响，但又各自局限于某一地区。学艺二年后（1925年），乔清秀登场，很快情况就变了：她先是在大名附近的成安、广平、清丰、南乐，磁县，馆陶，以及彰德府属的内黄、临漳等县活动；1924年到1925年，便涉足到邯郸、邢台、南宫、高邑、临清等更大些的城市了；1926年竟应邀到石家庄演出。

应该说，乔利元对乔清秀在艺术方面的成长，起到了很大的作用，何止是选拔、启蒙和引路啊，而且他毫无保守、讳忌和门户之见，毅然地给她当了“人梯”：在利元一旦发现他自己的技艺已经和清秀的长足进步及其在艺术上显示出的非凡才华不相适应时，他就勇敢地冲破世俗之见，主动给乔清秀请了另一位名师——清河县潘家村，原是唱山东大鼓出身的名艺人潘春聚（1871—1946年？）；另外，在大名、邯郸和石家庄期间，还拜过由大鼓转唱坠子的名艺人张金忠（1885—1965年）为师，也受益非浅。潘师父在教授并提高清秀的演唱艺术和书目方面，花费了多年的心血。

但常言说得好：“师父领进门，修行在个人”。乔清秀在演唱艺术上确实是下了苦功夫的。我们不能忽视这样一个基本情况，即：那时候女演员加入坠子演出才不久，还没有形成一套完整的女声唱腔，所以乔清秀只能主要根据男声唱腔的板式、板路和旋法基础，来加以创造和发展。这是要有点革命精神、钻研劲头和一定艺术造诣的。

在她十六岁初到石家庄时，只不过是初露头角；可是很快就声誉大振，几年内竟至三进三出，受到听众的热烈欢迎。除1927年应邀去济南大半年外，基本上不再到乡下演出。当时同在石家庄的，还有张金忠、魏广铭、周教云、王统干、董永信、程玉兰

两口和张洪玉两口等。书场老板为了招徕观众，未经乔氏同意，居然挂出个“盖河南”的牌子。这一来可惹恼了从河南来的其他坠子演员，就连曾在邢台和乔利元换过庚帖的结拜弟兄董永信、王元堂等，也纷纷提出抗议。董永信甚至去冀南邀来一些演员，来和乔清秀唱对台，密谋把乔家压垮。周教云还把乔利元请去，说：“你们连河南都没去过，怎么能‘盖’呢？”乔断然否认此事，并当即找书场老板协商。后来虽然把“盖河南”的牌子摘掉了，但在艺术上竞赛的结果，居然真个无人能与乔清秀匹敌。

乔清秀在乔崇瞳这个“家”，她曾经去过两次。第一次是1926年，这时她和利元虽尚未成婚，但为了探视一下自己那可怜的亲娘，便和利元一块回来了。当时娘已改嫁在西范堤，离乔崇瞳虽近在咫尺，但因清秀从未到阮家去过，也未拜认过那位阮氏继父，所以无法前往；而母亲当初对她那金妮子主动跟乔利元从艺之事虽未加反对，却迫于社会舆论的压力，又怕阮家多心，所以也不愿公开到乔家去看望女儿。结果经过清秀三姨出谋划策，会面地点就选在了西范堤与乔崇瞳中间的戈苑村，这里是琴师王勤的家，双方远近适中。到母女相见时，自然免不了一场抱头痛哭，乔利元跑来安慰清秀的娘说：“你老人家不要挂念她了，她不会受罪的，谁也没料到清秀的脑子那么灵巧，她一天一夜能学会八百句唱词哩！”我们从乔利元介绍的这个情况可以证明：乔清秀这个人确实具有绝顶聪明，和超人的记忆力。

1927年，乔利元又收了一个男徒弟，并随乔清秀的“清”字，取艺名叫王清顺。清顺和利元是同乡，家居南乐县城西北十五里寺庄，离乔崇瞳也是十五里。年龄大清秀三岁。开始是学唱，一年后嗓子坏了，便改学拉弦。1929年清秀与利元成婚后，清顺曾给他们夫妻伴奏过一个短时期。1930年，清秀生了个小女孩，出场的时候，清顺就替她抱孩子。可是不幸得很，这个小女娃儿只活了一岁多，就夭亡了，从此清秀再也没有生育过，据好

几位老艺人回忆，就是在她怀孕和生育的这一时期，她钻研艺术的劲头也丝毫未减，总是见她一边给孩子喂奶，嘴里还不住气儿地念念有词，反复吟哦，谁提起这一点都十分钦佩。

1931年，清秀随利元第二次回乔崇瞳。因为这时他们已由师徒关系转为夫妻关系，所以乔氏一家用盛宴隆重地迎接了这位续娶的“新媳妇”。然而，乔清秀的亲娘，因彻底反对清秀和利元师徒成婚，这次竟含着眼泪拒绝和其女儿见面，虽经琴师王勤及清秀的三姨多方说项，也终属无效。特别是可枝的大伯哥阮发贤，反映更加强烈，公然声称这是“乱伦僭越”的“非礼”行为，谴责抨击几乎波及清秀的母亲。当然也有“新派”的加以支持，例如就在这么几天中，乔崇瞳西边陈云村便又给乔家送来一个女徒弟——刚满九岁的小妞，取艺名乔月楼。这个小妞后来成为义女，随清秀到天津学艺。清秀从这次离开乔崇瞳一直到死，和利元都再也没有回过家。

四

在清秀短暂的一生中，为她操过琴的倒有好几位。第一位是南乐戈苑村的王勤，乔清秀未跟乔利元成婚时就是他拉弦；王勤的坠琴音量宏大，旋律粗犷，和男声唱腔非常适应。后乔氏一家到天津演出时，他因家庭观念较强，又不习惯于大城市生活，遂返里授徒。接着是王清顺，他只能算是跟班学艺，独奏技术则始终未过关，并且时间也不长。再一位是孙金安，他本来是跟董清凤伴奏的，在琴师调配不开的情况下，也为清秀伴奏。还有一位琴师是馆陶的许同奎（1911—1974年），他弦路较宽，除乔家（兼及乔氏小姊妹）外，董家、巩家、芦家均能为之伴奏。

这里需要特别说一说康元林，因为康是乔清秀艺术上比较长时间的合作者，我们现在仍可以从唱片上明显地感觉到：他的伴奏和清秀的唱腔真是绿叶红花，水乳交融，宾主分明，相得益彰。

他原籍是涑阳（古开州）康小丘，1899年生人，小名“瓦碴”。哥哥康利海（连朋）小名“砖头”，曾是原河南省曲协主席、著名坠子艺人沈冠英的老师。现已年近九旬，仍授徒传艺操劳不息。

元林未跟清秀之前，原是著名坠子演员李玉凤（1906—1945年）的伴奏者。可是当他一旦发现自己的演奏风格更能适应“乔派”唱腔时，就再也没有离开过清秀。中间除回老家结婚走了两个多月以外，从清秀成名直到身死，忠实地和她合作了一生，其伴奏特点是纤丽柔和，淳朴简洁，音色纯净，圆润清晰；模仿性与伴和性很强，逐渐成为“乔派”艺术的一个不可分割的方面。有人评论说他的弦子只能“伺候”乔清秀一人，换个人唱他的拉不成，这话也可能不无道理。因为清秀死后，他就心灰意懒、径自回大名府去了。解放初期，几番聘请，方出山给乔月楼伴奏了一个短时期。1957年退休。1961年秋，著名坠子演员郭文秋（其父郭利轩是乔利元的把兄弟），为了进一步研习“乔派”坠子艺术，又尊敬地把康老师请到济南自己家中供养。1963年他于赴郑参加河南坠子会演后，即往黑龙江探望自己唯一的女儿，不幸一病不起，竟于1965年逝世！

乔清秀从艺没有多少个年头，已经名噪一时。她那昂扬的创新精神，所向披靡，很快以摧枯拉朽之势，把坠子的老唱腔由量变到质变地来了一个飞跃发展。据很多老艺人回忆，坠子初期的曲调旋律确实是非常简单俗气的，用康元林的原话讲：“那简直是出洋相，唱、拉不是任啥！”只是到了二十年代第一批女演员登场，特别是出现了乔清秀这样杰出的演员以后，坠子唱腔才出现了新的风格和新的气派。

五

1928至1929年之交，乔氏一家应北海楼东升茶社之聘，由济



南到天津演唱。这时坠子流入京津已经将近十年了。最早到达天津的是浚阳的赵炎祥（1893—1963年），外号人称“黄马褂”（因曾得黄马褂赏赐而出名），山东的巩治光（1894—1938年），民权的范明言（1899—1980年），清丰的芦教端，还有外号“坠子大王”——兰考的王明福（1900—1961年）；接着是从北京转过来的刘教宽（1895—？）、周教云、新郑的李治邦，延津的王元堂（1907—1975年）；再以后陆续又有从开封去的苑立凤，从济南去的程玉兰，还有孙凤仙、芦永爱、陈莲枝、孙金秋等一批女演员。

乔清秀去后就住在锦州道。1929年在北海楼演唱，一年后到玉茗春，又到东来轩。起初唱“单口”，以后又和乔利元唱“对口”。不过三年时间，已是誉满三津，当时报纸誉之为“坠子皇后”，真是“满城争说乔清秀”啊！

她开始是唱“小段”，拜潘春聚为师后，1934年起又开了“大书”。每逢清秀出场，书台上也象当年戏台上一样，立即换

上绣有乔清秀姓名的华丽桌裙；“闹台”开场一拉，顿时灯光大亮。茶社四壁挂满了各界人士赠送的锦旗、绣幛，花蓝等，什么“移风易俗”、“高台教化”啦，“余音绕梁”、“天赋佳喉”啦，又是什么“艺苑新秀”、“坠子皇后”啦，不一而足，让人目不暇接。1931—1933年间，竟同时和北海楼、玉茗春、玉壶春三家茶社签有合同，每天“赶场”，顺序交替演出，“包银”也连续增码，在面粉一元多一袋的市场价格下，乔清秀每月的包银曾高达二百四十元。但书场老板“提成”以及各种苛捐杂税甚多，还要经常给那些豪阔、劣绅、地头蛇送份子礼钱，否则你根本就别想立住脚，唱下去；再加上衣食住行的昂贵费用等等，所剩也就寥寥无几了。而且当时天津各种恶势力也很厉害，每晚散场后，还要派人护送，否则就会祸从天上来，发生截车、拦路、勒索直至行凶、绑架等事情。后来又转移到小梨园（歌舞棚）等茶社，也是“赶场”演出。

1935年那年，天津成为河南坠子最兴盛的一年。程玉兰、董桂枝两家和乔清秀成为鼎足而立的三大唱腔流派。另外也还有一大批坠子演员造诣也是很深的，很受群众欢迎。这时，天津真是坠子的名伶云集，光是号称“三不管”的南市，就有坠子二十余场；而当时位居河南、安徽的坠子六大书场——开封、郑州、新乡、漯河、界首、亳州等，却还没有达到如此盛况。开封虽是豫省首府，相国寺内也不过八、九座书棚子。

1935—1936年，乔清秀在北海楼演出期间，应百代公司之约，曾两次去上海，灌制了十四张唱片，除《洛阳桥》《马前泼水》《吕蒙正赶斋》等少数几段是和乔利元的对口唱以外，大部分是单口的小段子或大书、中篇的拆唱，如《王二姐思夫》、《王二姐摔镜架》、《玉堂春》、《宝钗扑蝶》等；不过为适应唱片的时限，这些唱段的词、曲结构都临时做了某些变动和调整。从沪返回的途中，因“七·七”事变爆发，她不得不在南京、汉口

等地作短期逗留。这时在沪、宁一带又收了两个义女，一名叫喜楼，1922年生；一名凤楼，1927年生。

1938年他们一家才回到天津，仍在北海楼演唱，有时也到劝业场附近演唱，还曾应邀到北京西单游艺场出演。从此，随着唱片的传播，乔清秀那清脆的歌喉，宛转的唱腔，就到处传唱，“人人喜听之，人人喜歌之”，“坠子皇后”的盛名便很快誉满全国了。

六

1939年，日伪大汉奸殷汝耕、王揖唐等策划“防共”、“自治”，政局极不稳定，京津人心惶惶。正巧那年冬天，沈阳琪玉茶社的老板娘刘玉霞通过和天津北海楼老板关华亭的私人关系，邀乔氏一家赴沈演出。乔利元怕清秀演出场次频繁，而又身体不好，无人照顾，便派大儿乔和清（乔前妻所生）前往西范堤接清秀的母亲一同出关。前面说过，可枝因反对他们师徒成婚，此时自然不肯前来，和清直挺挺地跪在姥姥面前不起，直到她老人家答应同去才肯站起，这当然是他父亲授意的。动身时，天津北海楼少老板关玉明亲自护送乔氏一家出关赴沈为之讨好，到达沈阳后关又自恃其父是天津的侦缉队长，趾高气扬，阻止乔利元出外拜会和应酬。日本宪兵队半夜来“请”清秀率其三个义女前往“陪酒”，清秀严词拒绝，关玉明更是暴跳如雷。沈阳当时已沦陷，为日本法西斯统治，怎能容许你天津的一个地头蛇来此张狂！至于一个女艺人，原来就被看作是他们的玩物，哪有抗拒的权力！至此，日本宪兵队的魔爪就伸向了乔家（乔家除利元、清秀和她的母亲外，则还有月楼、喜楼、凤楼，加上琴师糜元林，共七口人）。起初，日本鬼子指使伪满警察局，不准乔家在茶社、书棚演唱，无奈，清秀就在街头唱地摊，这一来不要紧，反倒把书场、茶社的听众们都给吸引出来了！一计不成，又生二计，宪兵队又指使一些爪

牙、狗腿子，时不时地来捣个乱，凡清秀出场时，就嘶声怪叫；后来他们见关大少和乔家仍不买账，就索性撕破面皮，借口乔氏在关内曾挂“盖河南”的牌子，必是来自河南了；而河南乃是共军势力范围，乔家自然也就有赤党嫌疑，因此必须“审查”。就这样于1940年春节前夕，散场后便逮走了关玉明和乔利元，并分别隔离在宪兵队里相邻的两间房子里。他们用杀鸡给猴看的办法，一壁严刑拷打关玉明，一壁让乔利元听；当乔氏拒不屈服后，万恶的敌人便下了毒手——把乔利元推上电椅。此时站在高墙外夹道里探询消息的乔清秀，只听见自己亲人最后一声惨叫，就在也没有声息了！一群狼狗吞噬着这位著名坠子艺人的尸体，血迹斑斑的衣服从铁栅门上仍给了乔清秀，撕心裂肺，惨绝人寰，我们的一代坠星——乔清秀啊，踉跄地从监狱走回来，从那时起，就变得喜怒无定、哭笑无常，成为精神分裂症患者了！

目睹这种惨状，先后被邀请到沈演出的胡家、杨家、郭家都先后离去；关玉明用重金贿赂，跳窗逃出，只身回了天津。这时，只剩下乔氏一门，本来他们经济就很紧张（从天津来沈时曾借了另一坠子琴师曹永才的钱），现在就更加拮据了，连给清秀看病的钱都没有。无奈只得让小姊妹三个出场演出（此时的月楼、喜楼十九岁，凤楼才十四岁），勉强糊口。人们劝清秀赶快回天津，清秀哭着对她母亲说：“娘啊！你回家吧，这辈子你没享闺女一天福，刚把你接来，又……”娘含着眼泪说：“孩子，那你呢？”清秀说：“三年里头我给利元报不了仇，你也就别想见闺女了！”可枝深知女儿自幼的脾性，劝也无益，只得大哭离去。（后来清秀含恨而死，娘在西范堤一点讯息也不知道。几年以后，方从卫河纤夫口中传来女儿在天津的噩耗，哭得可枝死去活来）。

在这段日子里，清秀的精神分裂症时犯时好，丈夫的死又没准信，存有一线希望也要等待。但是，这太渺茫了，清秀失去了

信心。她曾经吞过金、服过毒、跳过楼，想了此一生但均未死成。不久，在群众帮助下，半夜搭汽车走了几十里，方敢从一个小站爬上火车，离开沈阳。沿途经历种种磨难，千辛万苦才回到天津。这已是1941年冬天了。从此，清秀一家便陷入了极度凄凉、悲惨的景况。精神病时好时坏，发病时口中连连呼喊她丈夫的名字，邻里闻之莫不下泪。只在1942年的仲夏，神智曾稍微清醒了一段，先后在大观园和小梨园坚持出场了一个多月。这时她是住在鸟市，上下园子经常看见鬼子兵，精神刺激很大，很快病情便又加重了，生活就仍靠了小姊妹演出维持。伴奏先是许同奎，以后是葛永才。这时，整个天津曲坛都逐渐冷落，从此以后河南坠子再也没有达到那样的兴旺过。

长夜难明啊！1943年清秀又并发了肝硬变、气臌。在重重压力之下，终因贫病交困，含悲饮恨而亡，终年三十四岁，逝世于甲申正月十六日黄昏。可叹清秀身后萧条，一代坠星殒落，竟至无钱发殡！在利元生前好友主持下，把喜楼嫁给了李瞎子作妾，得身价银五千元，才算有了埋葬费用。而喜楼带孝过门，痛彻心腑，又摊上一位恶婆婆，真所谓祸不单行啊！不过一年多的时间吧，也便因难产随着母亲先后离开了人世，年仅二十三岁！

七

乔清秀，圆胖脸，个子不高，人很秀气，喜穿素净衣服，特别爱穿皂色大褂。演唱时常拿扇子作道具，高潮时，用扇把“咚咚”点两下鼓，起醒木的作用；再辅之以幽默的语言，风趣的表演，顿时书场气氛活跃，情趣横生。

她的小段，是以《王二姐思夫》、《王二姐摔镜架》、《玉堂春》、《兰桥会》、《小天台》、《小黑驴》、《宝钗扑

蝶》、《宝玉探病》、《黛玉悲秋》、《黛玉焚稿》、《双锁山》、《风仪亭》、《哭长城》、《打芦花》、《昭君出塞》、《毕建游宫》、《问路斩樵》、《游湖借伞》、《二打天门》、《李三娘打水》等为主；大书会说《包公案》、《刘公案》、《杨家将》，而以《五虎平西》最拿手；和乔利元的对口，常唱的则是《洛阳桥》、《马前泼水》和《吕蒙正赶斋》。统观以上这些节目，其内容显然是以女性为中心的。怎样表现这些年青而又美丽、善良的女性，就曲艺形式来说，最主要的艺术手段，当然需要一套甜、嫩、脆的优美唱腔，我们仔细品嚼一下乔派唱腔，是否具备这些特点呢？我看是当之无愧的，这就是她成功的最大秘诀。

前面说过，在乔清秀进入书场时，河南坠子已经有了相当一批女演员。而当这一新兴的曲艺形式进入城市，特别是大中城市以后，她们所面临的一个共同问题，明显的又是女声唱腔问题。小段子开门见山，艺术性和趣味性都较强，这就更加要求音乐上的抒情与细腻，曲调上的委婉和丰富多采。而那一时期，由道情改唱坠子融化形成的“东路调”，和由小鼓弦改唱坠子痕迹犹存的“西路调”，在艺术风格上虽已各具特点，例如东路调旋律深沉，发音吐字比较讲究；西路调旋律奔放，板式节奏比较流畅，等等。但总的说来，由于女声唱腔是在继承男声唱腔的基础上，处于尚未成形、尚未成套、尚未成熟的阶段，因而是比较单调，比较粗糙也比较贫乏的。自乔清秀出，由于她首先接触的这是她家乡一带那异常丰富的剧种，曲种和各种民间歌舞艺术形式。剧种如高调、平调、怀调、乐腔、丝弦戏、大弦戏、梆子戏、四股弦、山西梆、唐山落子、河北梆子；曲种如梨花大鼓、西河大鼓、莲花落、太平词、渔鼓、八角、宣卷、颂歌；歌舞如高跷、旱船、背歌、抬歌、竹马、狮子、花鼓、地灯等等。在这样一个冀鲁豫三省交界的艺术之乡熏染，又在天津那样的大城市陶冶，一个聪敏慧颖而

又艺趣盎然的有心之人，从艺术实践中产生并形成一种独特的风格和流派，这就是乔清秀得以独树一帜并最终成为“北路调”创始者之一的社会的和艺术的基础。可以毫不夸张地说：经过近半个世纪的风云变幻，今天演唱的坠子北路调也即所谓“北口”，是占了绝对优势的。这种“北口”，受大鼓的影响比较明显，唱腔旋律有一定的普通话因素，曲目也有不少是从大鼓（主要是山东大鼓和京韵大鼓）传借而来。到三十年代中期，也就是河南坠子在天津达到鼎盛期的时候，由于演员们生活体验、艺术造诣、文化素养和个人嗓音等自然条件的差异，“北路”从气口、喷口、曲调处理和演唱方法、艺术风格上，又形成了“巧口”、“大口”、“老口”这样三大流派。巧口，或谓“俏口”，也叫“小口”，节奏流畅，吐字俏利，旋律悠扬，以乔清秀为代表，因此又称“乔口”。大口，即大腔大口之意，唱腔圆润，曲调明朗，朴实无华，以程玉兰为代表。老口，板眼规整，蕴厚含蓄，浑厚深沉，以董桂枝为代表。这三派在三十年代的天津曾一度成鼎足之势，艺术上各有千秋，曲目上则各有各的“看家”本子。不过由于各自不同的生活遭遇，这三位坠子名家又都有自己不同的道路和结局。乔清秀虽然生命最短，在河南坠子发展史上，影响却最大。

曲艺说唱艺术，有一千多年的悠久历史。每一曲种在其产生和形成的各个阶段，都会出现一些以其毕生精力摸索、探讨、改革、创新，而对本曲种做出特殊贡献的名艺人。她（他）们的丰富的演唱经验，富有创造性的演唱方法，全都是一年一年、一代一代从其艺术实践中呕心沥血“反复以求索”积累起来的，所以是我们民族声乐艺术的优秀传统和宝贵遗产。

乔清秀也是这类名演员中的一位。第一，她从感情出发，很好地运用了演唱艺术中的各种方法，如抑、扬、顿、挫、刚、柔、急、缓，和串、连、滚、垛、喷、含、闪、磨等，从而把

“三字嘣”、“四字砍”、“五字嵌”、“六字顿”等说唱技巧提到了很高的水平。她那悦耳动听的歌喉，清新隽永的风格，纤丽畅朗的行腔，纯净甜润的声音造型，以情动情，入耳感怀，明快婉约，超凡脱俗，变死曲为活曲，使“乔派”艺术特色独具一格，经历半个世纪，而风行不衰。

曲艺前辈曾把“唱活”的发声分为五种，即尖音（高音）、中音、沉音（低音）、变音、炸音。对演唱者的要求是：尖音圆润，中音坚实，低音宽厚，变音玲珑，炸音洪亮；要求声音要有韧性，既打得远，又能弹回来。而乔清秀为了适应城市茶社、书棚的特点，适应“段书”重唱轻说的要求，在其创腔、发声上，则重点发挥和发展了高、中、变三道音。

特别值得提出的是：正象中国传统戏曲表演要划分“行当”一样，明显地可以看出，乔清秀除了晚期向潘春聚学了点大书以外，在她经常演出的节目中，也是选择了主工行当的，她的行当就是擅演少女，相当于戏曲中的小旦、花旦吧，如王二姐、王三姐、兰瑞莲、柳瑞莲、林黛玉、薛宝钗、孟姜、苏三等都是。按照其本人的嗓音条件、唱腔特点可以看出，她选择的这个行当无疑还是非常准确的。乔清秀由于长期在河北省特别是天津一带演出，语系环境的熏陶使她的唱腔旋律和韵辙、尖团都很自然地受到比较大的影响，从而成为“北口”的风味特色之一。同期的坠子老艺人李治邦评论说：“乔清秀的唱派特点，是河南调、中州字、北方口”，这的确是极有见地的看法。

八

这里需要大书一笔，专题谈一谈“大鼓”对乔派坠子艺术的孕育、影响。前面已经零星提到，乔的师承乔利元和潘金聚、张金忠，都是山东大鼓底子，此其一；而从乔清秀踏入艺坛之后的活动地区，又恰好处于各类大鼓的包围之中，我们看：光是天津一带，就

有梨花、梅花、西河、乐亭、京东、京韵、奉天等大鼓，此其二。有此两大前因，所以乔氏吸取各种大鼓的乳酪，当是意中之事。

先说唱词，现试举二例如次：

《宝钗扑蝶》 { 乔清秀坠子：“三月里春光（那个）锦一
朱寿亭大鼓：“三月 春光 锦一
般，（说那）桃花开遍（就在）大观园。……”
般， 桃花开遍 大观园。……”

《王三姐摔镜架》 { 乔清秀坠子：“……又绣个十字不到
窦文娟大鼓：“……
头。绣的蝴蝶驴驹跑八蜡，绣的（那个）
上绣龙，下绣凤， 又绣
狮子滚绣球。……打上一挂（哎）金锁
狮子滚绣球。 金锁
链，一个一个如意钩。……要
链， 镀金钩 穿

有人想把奴的兜兜带（呀），还得跟奴（这个）心投意投
兜兜， 带兜兜， 还得（那） 心投意投
脾气也得投。……”
脾气也得投。……”

其他如《兰桥会》、《小黑驴》、《宝玉探病》、《黛玉焚稿》、
《游湖借伞》、《王二姐思夫》等，二者的唱词多是大同小异的，
取辙也完全一样。

更有意思的是，有的唱段甚至连曲调也受大鼓的影响，例如
《三堂会审》一目：

例 1
 《三堂金锁》

乔清秀嗓子：“ 0 1 | 1 1 6 | 1 6 5 6 | 6 5 6 5 | 6 1 5 3 |
 我本是北京一个妓女，
 郭老凤大娘：“ 0 0 | 1 6 1 | 6 1 1 | 6 1 5 3 | 2 5 3 |
 我本是北京的一个妓女，
 5 2 3 5 | 3 2 1 6 | 0 1 2 | 3 5 5 3 | 2 1 1 1 | 2 6 6 5 | (1---1)
 相交一下，王三公子南京城里人哪
 3(1---1) | 1 1 6 1 1 6 5 | 5 1 3 2 | 1 1 | (1---1)
 结交于王三公子 南京城里人哪
 6 1 2 3 | 1 1 1 | (1---1) | 1 1 6 | 1 6 5 5 5 | 6 5 6 1 5 3 | 5 3 3 2 |
 我们两个人哪， 相交是那一年半哪。
 6 6 5 | 6 6 5 | 6 5 6 1 | 1 3 5 3 |
 我二人 相交是一年半哪。
 (1---1) | 5 6 5 3 3 | 5 6 4 3 | 2 3 4 6 | 3 2 1 | | 1 3 5 3 |
 花的她还会集中空虚无有分文。 茶不思
 | 0 5 2 3 | 1 1 1 | 5 2 5 | 3 5 3 2 1 | | 3 5 3 |
 公子他花的空虚无有分文。 茶不思
 1 3 5 3 | 2 1 | 1 1 6 | 1 6 5 |
 饭不想毫无精神。
 5 2 3 2 | 5 6 5 | 3 5 3 2 1 |
 饭不想也没有精神。

上例是山东大鼓，若和河南坠子相比，二者都是四节式、板腔体，而抚其“肌”，按其“骨”，则更明显地可以看出她们彼此间的血缘关系。而我们还可以看到，在她把这些素材移植于自己的坠子唱派之后，又是如何大大发展了的。就拿上述那段《王三姐摔镜架》来说吧，大鼓词从“狮子滚绣球”一句，到“脾气也得投”，中间只隔着“金锁链，镀金钩。穿兜兜，带兜兜，还

得心投意投”这么二句。而到乔清秀口中，便一下子多出了十二句：“……滚绣球。十七八的大姑娘逛马路，三炮台的洋烟卷止不住的抽。洞宾老祖牡丹戏，陈三两调情富春楼。我把兜兜绣完毕，送到对过的万宝楼，打上一挂金锁链，一个一个如意钩。要有人想把我的兜兜带，别吃醋，别喝酱油，上在我的楼，箱子里边找，柜子里边搜，要有人想把奴的兜兜带呀，还得跟奴心投意投脾气也得投。”又如《三堂会审》，从“无有分文”一句到“茶不思饭不想”，一下子又多出了十三句：“……最可恨老王八鸨儿是多么心狠，大人哪！他把我的三哥哥赶出家门。让我的老妈妈把东西卖，回院中说给我玉堂春。小奴家闻听说三哥他要了大饭，奴此是热身子摔在凉水盆。我的大人哪！跟老妈定下条关王庙的计，背老板去探我那有情的人。我们两个人在关王庙中见了面，我的大人哪！俺是抱头痛哭泪纷纷。三哥哥提了一个回家转，小奴家赠给他三百两银。自从我的三哥他走后，茶不思……”足见其毫不守旧的创新精神是多么强烈。其艺术上达到的成就，对坠子书特，别是对坠子女声唱腔的形成与发展，应当说影响是巨大的。

九

乔派坠子终于为社会所公认，为群众所批准；乔派唱腔成为河南坠子发展史上的一个里程碑。可惜的是这样一位天才的艺术家遭受旧社会的摧残戕害，竟至过早地离开了人世，而没有来得及献出她的全部智慧！但是，由于乔派唱腔影响深远，继承者还是很多的，当今的名演员如西安的刘兰芳、冯秀珍，济南的郭文秋，天津的曹元珠，武汉的唐大凤，邯郸的周凤肖，北京的马玉萍、姚俊英、苑保珍，南乐的运梅素等，都或多或少、程度不同地吸收了乔清秀唱腔的旋法和风格特点。很多曲艺演员甚至曲艺观众们，几乎都能哼上几句乔清秀的唱腔，就连不属于乔派这个

体系的演员，在其演唱中也常常嵌入一两句乔氏唱腔，以增强其整个唱段的音乐性，足证乔派艺术感染力之强。

解放后，在党的“双百”方针指引下，各种民间艺术都得到了迅速的提高和发展。河南坠子流传的地域也更加宽广了。“坠子”这种曲艺形式，由于其中州字韵和艺术魅力，广大群众喜闻乐见，其流传地域已经远远地超出了河南本省，成为全国最流行的说唱曲种之一。1963年4月，河南省举行了“坠子艺术座谈会”，来自各地的坠子流派演员欢聚一堂，互相交流，一致肯定了乔清秀生前对坠子艺术的杰出贡献。

在乔氏夫妇的家乡一带，现在已经成了个“坠子窝”。例如：南乐县有二十一个坠子演唱组，艺人近八十，内黄县有一百多，清丰县有十三个组，清阳县则有坠子艺人二百六十多，河北大名也有一百多；如果加上这些县拥有的职业、半职业的坠子剧团，那么艺人的数目就更大了。在那些乔家当年演出和活动过的地方，上年纪的人们常常在劳动间歇，边吃饭，边回忆，深情地怀念着乔清秀那美妙高超的演唱技术，悦耳动听的迷人旋律。

噫嘻！乔派坠子，个性鲜明，青春常在；艺成一品，唱树一家，理当立传以为一代之纪念耳！

1980.8.19五稿于郑州

（选自《曲艺论丛》一期）

乔清秀年谱

张凌怡

1910年（清·宣统二年）7月4日，生于河南内黄县店集村。父，袁相巽，绰号：白瓶儿（言其脸白）；母，袁张氏，河南南乐县元集村人。自幼取名袁金秀昵称小秀。

1915年，六岁，二妹双玉三岁，随母到河北大名县姥姥家居住。不久，三妹秀娇出生。

1916年，父因吸毒死于店集村。二姨领走双玉，母带秀娇改嫁，金秀一人留在姥姥身边。

1917年，金秀在姥姥家边干活边上学。

1923年，十四岁，拜河南南乐县乔崇町村乔利元为师，习唱河南坠子，起艺名乔清秀。乔利元（1898—1940）先习梨花，后改坠子，是清秀启蒙老师，后与清秀结为夫妇，对清秀的成长有重大贡献。

1925年，至邢台演出，三个唱段使清秀崭露头角。利元在南乐县收男艺徒王清顺，先习唱，后学拉。

1926年，清秀与利元结为夫妇。到丘县、临清、馆陶、东昌、济南等地演出。向利元学唱《刘同勋私访》。《段包卿投亲》、《白绫扇》等中长篇书。

1927年，生一女孩，聪明伶俐，起名小巧。利元从河南濮阳县请来琴师廉元林（1899—1967？），后成为清秀艺术上的主要合作者，对乔派坠子有重大贡献。

1928年，拜清河县梨花大鼓名将潘春聚为师，学唱《二打天门》、《五虎平南》、《呼延庆征西》等部书。赴安阳、石

家庄、保定等地演出。

1929年，二十岁。从保定乘船应邀到天津玉茗春茶楼演出。入冬，

爱女小巧夭亡，辍演三日。利元的男艺徒王清顺出师离津。

1931年，清秀、利元未过门的儿媳乔月楼（原名付爱子）到津，随清秀习唱，利元母亡故，他独自回家葬母。

1933年，利元母三周年祭，清秀随利元回南乐县，同去者还有卢教端。

从1929—1933年，清秀在玉茗春发迹，也曾到歌舞楼赶场，与京韵大王刘宝全同台演出，并收女艺徒董清风。昆仑唱片公司灌制了清秀的《独占花魁》、《小寡妇上坟》、《改良拴娃娃》三张唱片。

1934年，移至北海楼东升茶社演出，并在该茶社后楼居住。十二月，美国亚尔西爱胜利唱片公司灌制利元的《洛阳桥》唱片。

乔凤楼（原名刘秀英）到津，清秀收为养女，习唱京韵。

1935年，六月，清秀和利元应胜利唱片公司之约，赴沪灌制了《兰桥会》、《因果报》、《昭君出塞》、《河北寻兄》、《宝钗扑蝶》、《毕建游宫》、《关王庙》、《吕蒙正赶斋》、《马前泼水》、《白猿偷桃》、《李存孝夺箭》等十一张唱片。回程在南京等地演出。带回了乔喜楼，清秀也收为养女，习唱坠子，不久，便有“小清秀”之称。曾到谦德庄小住，后搬进和平区紫阳里居住。

1937年，应南京鸣凤茶社邀请前往演出，后被刘宝全接往上海大中华饭店跳舞厅演出。年底，胜利唱片公司又灌制了《凤仪亭》、《王二姐摔镜架》、《韩湘子渡林英》、《三堂会审》、《双锁山》五张唱片，后经南京、济南等地返津。住延安剧场二十四号路。

1938年，在津小梨园与著名京韵大王演员小采午（名骆玉笙）同台演出，下半年病重，辍演。

1939年，赴奉天（即沈阳）治病。清秀母至沈，母女相会。
1940年，在沈公余茶社上演，因受日本帝国主义迫害，清秀、
利元俱遭非法逮捕，利元致死，清秀虽然释放，神志失常。
1941年，清秀母返家，清秀全家返津。住小马路候家后四和轩
胡同六号。

1942年，为偿还旧债，在小梨园演出。应邀赴京演出。乔月楼
与利元大儿乔文波结婚。
1943年，旧病复发，医治无效，死于天津四和轩胡同六号，享
年三十四岁。

原载《乔清秀坠子唱腔集》)

沈冠英小传

一、佃户的儿子



沈冠英是咱大众剧社的教员，他学的是坠子，唱的是坠子，教的也是坠子。他今年整整四十岁，看起来，却像五十岁的人里了。他的腰骨从小儿就弯了，背驼了，走路很不方便。眼睛珠很黄，突出来在眼皮外面，唱起坠子来，额头爆起了青筋，

眼仁里发射出闪闪的光芒。他的声音又粗又壮，唱出口来，有一种抓动人心的力量。

在旧社会，他和每个同志都合得来，他常说：“只要他会说话，是一个人，咱就能给他在一起。”可是，到辩论事情，讨论问题的时候，他常有自己独到的见解，无论怎样细微的意见，他

总要争一个水落石出，为了真理，他从来不会向人屈服。

沈教员是佃户的儿子，从祖父以来，都给地主种地。他生活在濮阳县海通集，村子很大，人很杂，富的吃酒吃肉，穷的吊锅子，空米缸。民国九年，遇荒年，祖父把仅有的几亩田卖给了地主，自己也疯了，看见别人的东西就拿。那时，他正上小学，不念洋书，念四书，磨破了嘴唇，也不开讲。

接着，他二爷、三爷都死了，父亲又是早年身体不好，不能多劳动，书念不成了。他一个人种地，做小生意，「卖香烟、火柴，养着祖父、母亲和年幼的妹妹。家里房子很坏，冬天烧不起火炕，夏天挡不住风雨，他常睡在潮湿的地上。又加上活很重，心里很苦，受地主的气。生活象蝗螂拖大车一样，腰坏了，骨节瘫软了，直不起腰杆，背成了驼驼，差点儿活不下来。

“怎么办呢？”他常自己问自己。“总得活下去呀！”他又自己作了肯定的答复。穷困会使一个人变聪明的，他才十五六岁的年纪，就第一次打算到人生的大问题了。人不识字，“总得吃大亏，人没有本事，难以活在世上。他有了这样的思想，白天又去念书，念的是洋书，识字很快，学一个字，练一个字，练会了，自己学着记帐，晚上，向本村的一个老艺人学洋琴，他一打就会，声音拨弄得很好听，还能随口编出词来。

念书饱不了肚子，他虽说不吸烟，不喝酒，不赌钱，还是养不活一家人，还是脱不掉奴隶的身份。书又不念了，他做小生意，推着车子东赶集，西上会，赚一点儿辛苦钱买米。抽空儿，就学洋琴，学胡琴，学坠子，只要是带丝弦的乐器，他一摸就会，会了，就能弹出好听的声音。

逢集赶会的时候，麦天秋收了以后，他看见唱坠子的，打一个布棚，或是摆一张桌子，两条板凳，小孩子一拉，唱些个古往今来，乡情俗理的故事，马上就能围起几十个，几百个人。唱罢了一段，就收到很多钱，他的心动了，决心把这玩意学好。他买

了一个坠子，晚上，成夜他摸索着拉，听别人怎么拉，他就能学会那些板眼，自己加劲地练，把手都磨破了皮，磨出了血。

二、拜师傅学坠子

天下七十二行，行行有门道，你讲不了那一行的门，有本事也白说，沈冠英自己学会了坠子，能唱能拉，还是不能出台演唱。他想了很久，觉得一生给地主种田拉犁，也没有出路，只有用自己的本事，去独立生活，才免得受别人的气。这样，他决定拜师傅，去唱坠子，养自己和一家人。

他的老师姓廉，是到海通集唱坠子才认识的。拜师傅，先写帖子，还有压帖礼。另外，还要给师傅买一套好衣服，做一个布棚，做棚子，要有两百多尺布，母亲和妹妹，都给他织布，费了多少天的功夫，才缝好了一个布棚。

师傅拜了，布棚缝好了，就该出台演唱了。先到滑县城、清丰城、冠县城，扯起棚子，唱得是玩意了，什么《响马传》、《包公案》、《三国》、《西游记》、《水浒》，都是成本的，成套的。沈冠英目不转睛，耳不转轮的用心听，用心记，师傅说过去了，他就记住了。

一回场子下来，就能落到许多钱，可是，师傅对他说：“咱们得的钱，我要两股，你要一股，你学徒，三年才满，你这一股，三年以后才能分。”结果，钱都成了师傅的，他白费劲，一个铜板也得不到。师傅象地主一样，又尖刻，又剥削，沈冠英在师傅面前，动也不是，笑也不对，吞气吞声地学坠子。

三年的时间真难熬哇！吃坏东西，穿坏衣服，睡坏地方，做的事多，连零用钱也得不到。师傅真是用尽了坑、诈、拐、骗的方法。可是，这也不能完全怨师傅，这是封建性的师徒关系造成的，师傅受过师傅的气，自然也这样对待他的徒弟。师傅还对沈冠英说，“谁给我在一块儿，别想沾我的光！”说的时候，咬着

那一嘴石灰水似的白牙齿，真是有些怕人。

有时，做错了事，还得挨骂，罚跪，挨打。沈冠英为了想做人，想学一身本事，想过独立的好生活，他就忍受着这一切痛苦，不久，师傅又收了一个女徒弟，他变成了大师兄，在师傅面前的地位就提高了些。这时，沈冠英自己能唱，能拉，有本事自己打场子，拉棚子。他就计划着，离开师傅，独个儿去找生活。

祖母死了，他借着奔丧的机会，离开了师傅。布棚，演唱的家俱，都归师傅所有了。他扛起坠子，打算独自出场演唱。当时，正当麦子收割罢了，平原上的天气，十分温暖，人心也闲。沈冠英先到几个大镇店上，摆下桌子，自拉自唱，居然唱得很好，十分叫座，乡亲们都帮助他，给他敛麦子，敛米，一个村子，要唱上十天半月，又得钱，又得粮食，没有了师傅的剥削，他身上好象解除了一块重重的大石头。

他家里人多，却只有四亩地，收的粮食不够吃。没法子，就带着兄弟逃荒，沿着黄河堤，到各大山庄、城市里唱坠子。人熟了，唱得响了，名气有了，就更好卖座。唱一次，得五百铜元。得一千铜元；或是得一斗米、两斗米。父亲去看他，竟推回了两车子粮食。做了一生佃户的爹，看见儿子能够挣钱了，老泪满眼的堆出了欢笑。沈冠英独立自主的心更强了，他决心不靠人，不靠天，要扛起坠子走天下。

三、三下山西

黄河两岸连年收成不好，老百姓也没心思听坠子了，沈冠英受了他师兄的鼓励，决定到山西去说坠子。没有盘缠，一边走，一边卖唱。正是十冬腊月天，刮起大北风，下着雪，小杂毛庵里，睡下来冻得身上发僵，骨头节都冻直了。他没有气力往前走了，真想留在焦作，到煤坑里扛煤。当他抱起坠子的时候，心又定了，决心不改行，还是下山西说坠子。

他们要到绛县、垣曲，下雪天，走山路，又滑溜，又危险。遍山的烟雾，茫茫白，看不清天，看不清山，看不清路，一脚走不好，跌下去，就丢了命。到了坡头村，正是二十四年除夕，村子不大，座落在山洼里，没有皮衣服，人冷得顶不住，刚去了，没台口，不能唱，住在师兄的妹妹家，她婆婆很嫌他们，苦丧着老脸说：“过年了，人家都没办法；你们朝这里跑，几口子人，谁养活得起！”

他和师兄，向她妹妹的婆婆，借了一斗米，住在破窑洞里，凑凑搭搭地过了一个年。一开春，天暖了，财主之家，有的许愿上香，邀他们去唱唱坠子。他的师兄赵满天，人老了，牙秃了，唱不好，俗话说：“门神老了不能抓鬼，”全靠沈冠英拉唱。分账的时候，只给他九份，比如挣到三块钱，师兄拿二块一角，他只能分到九角钱。财主送给黄馍馍、煎饼、年糕，一袋一袋的都让他扛走了。

“水深人不过”，沈冠英受不了师兄的剥削，就离开他准备回老家来。当时，山西正防查共产党探子，下令驱逐游民，唱坠子的不能通行。大路口，小路口都封锁了，五里一卡，十里一卡，家里不留宿，村村赶外人。夜里，山涯里，背道上，常劫路，打死人。一夜，走一百五十里，不能停，没地方吃住。睡草地，睡破庙，生活不如一个叫化子，身上有二十块钱，怕遭劫，他心里说：“死到这里算了”！二十五年夏天，经过了千山万水，才到了家。

在家帮着父母弄完了秋收，生活没法搞好，沈冠英又下了山西。这次，从濮阳，大名，转道邢台，搭火车到了石家庄，很快地到了太原。太原是一个大城，人多，买卖多，他又遇见了他的师傅，和南乐的一个师兄，三个人合点打班子，包了一家茶馆，专在人吃茶的时候演唱。

茶客，一边饮茶，一边听唱坠子，一天可以得到四五元钱。

沈冠英除了拉坠子，唱坠子，还得生炉火，烧水，舀茶。每天四五点钟起床，十二点钟睡觉，他那个半残废的锣钢腰身体忙得也真够受了。老师一家人都住在茶馆里，每天只给他二角钱，搭上每月得到的茶钱，可到十元以上，那时候东西便宜，十块钱也真够用了。

人跟着啥学啥，茶馆的周围，净是娼妓窑子，沈冠英跟着师兄玩、逛，衣服也换了，买了礼帽，皮鞋，带着大围巾，到四条巷，找“破鞋”去了。正玩得热烘烘的时候，老师去了，把他们提回来，沈冠英罚了一次跪，以后再也不敢去了。

在太原说坠子，直到民国二十六年六月，沈冠英很挣了一些钱，都寄回家来，买了点田地。在太原说书的时候，除去说《响马传》、《三国》一些旧套本以外，还说些新词，净是现编的，还有反共的一些坠子，象《共产党脱人如草》等等，后来，他加入共产党以后，回想起那一段生活，真真是荒唐的可笑。

“七·七”事变来了，日本鬼子的飞机天天轰炸太原，他们在太原不能安心唱坠子。沈冠英又取道平汉路回家。到了家，做罢活以后，在本村收了几个徒弟，教他们拉坠子，唱坠子。沈冠英是佃户出身，是受过师傅的剥削，深知做人的苦楚，他对待徒弟，完全平等。在一起唱，平分钱，徒弟们对他也很尊敬。

二十七年正月，日本鬼子向华北进兵，五十三军向河南溃退，沈冠英亲眼看到国民党的军队抢东西，烧房屋，奸淫女人，把老百姓的牛拉去拖炮车，他十分气愤，在本乡不能说书，就又背起坠子下了山西。

在去长治的路上，他给军队唱了几回坠子，遇到阎老西的决死队，孟队长邀他帮助宣传，当时，他自己不再唱老一套了，编了“劝同胞”、“打东洋”一类的调调。很受老百姓和群众的欢迎，他一唱，人就不走了，都围拢来听，在他那些通俗好懂的宣传词里，大大地感动了好多人。

在长治，沈冠英又受了一次训。那时，阎老西跟共产党关系搞得很好，教书的人，都是有思想的人物，沈冠英得了许多新知识，明白了一个好艺人，只有参加抗日工作，替军民打气，才有好出路。他的师兄老骆，一点也没有认识，竟自一个人走了，现在，还在家里种地呢。

沈冠英在军队里唱了一阵子坠子，还扮演老头儿，上舞台演戏。后来，阎老西变坏了，有思想的人物都离开了，沈冠英也请假回家了。在路过盆窑，遇到八路军，欢迎他唱坠子，又送他过铁道，安安全全通过敌伪的封锁线，从此，他对八路军有了好感，他知道八路军才真正是人民的军队。

四、参加抗敌工作

沈冠英回到家，对于山西，算是绝望了。长久在家，又不安心，自己有了一套本事，就该使用使用。那时，正是二十九年前后，丁淑芬还在濮阳，大家搞统战工作，打不走鬼子，谁也不能过平安日子。沈冠英正想邀集旧艺人，一同出场，参加抗敌工作，水东地委正好来邀他了。

他到了水东，组织了一个剧团，编演抗战剧本。学政治课的时候，他听了些地主压迫佃户，剥削贫农，以及共产主义和工农大众的关系，革命救国的大道理。他尽力学习，认字，写字，看小册子，读各种文件，样样都用心，都给自己的生活、思想作了一番印证功夫。

几十个人里面，他进步最快，对革命事业顶有信心。三十年，濮阳联合办事处成立了鸭绿江剧社，社员四十五个人，沈冠英担任副社长。对各社员的生活，对演剧工作，他都十分尽心。还领着剧团，到各乡村演唱，推动农村剧团，唤起群众参加抗战工作。

不久，石友三叛变了，丁淑芬也跑了，濮范观一带完全解放了，成立了抗日民主政府。鸭绿江剧社归县政府教育科领导，团

员有的走了，他还是坚持宣传工作。日本鬼子五五大扫荡，干部牺牲的很多，剧团瓦解了。多少亲戚朋友，都给他进忠告，说跟八路军太危险，骂他吃了八路军的迷魂药。

沈冠英对那些劝他的亲友说：“我不参加工作，谁抗日？不干就算，一干就干到底！”他领导剧团，白天伏在村里，吃糠咽菜，睡在土窑里，长一身疥。夜里才能行动，工作实在不好做，每一分钟都得警惕敌人。剧社解散了，改组成中学，他又跟学生在一起生活。后来，沙区主任公署晁哲甫同志，为了配合宣教工作，又成立剧团，派干部到清丰搜罗人才，沈冠英又去参加了。

刚到沙区公署，又逢到敌人“四一二”大扫荡，地区缩小了，干部有的很恐慌。沈冠英带着一个瞎徒弟，一个小孩，三个人唱坠子，在伪军占领的地方，走来走去，坚持宣传工作，敌伪军也不疑惑他们。那时，东西南北几十里内，老百姓心不安，生活不安，八路军的票子有的都撕毁了，多亏了一些坚持工作的干部，和唱坠子的沈冠英，安定了大部人心。

新民主剧团在观城成立了，沈冠英又去参加，因为地区小，不好活动，又散了。另外的小剧团，如“大众”、“火星”，合并成了一个。沈冠英始终跟着优秀的干部，坚持宣传，他读了不少的书，懂得了革命的道理，决定把自己的一点本事，献给人民。他请求入党，上级批准了，他对工作更坚定了。他说，“要为人民死，要为人民生。”以后，他参加过文工团，一个人对军民唱过坠子，日本鬼子投降了，他又到大众剧社工作。

五、自己打出了天下

“人怎样成了巨人？”沈冠英是这样过来的，他的变是经过了整整二十五年的历程。

他从唱“剿共歌”，变成了一个优秀的共产党员，一个人民大众喜欢的艺人，这该不是偶然的吧？

三四年来，他编成了一套一套的抗战坠子，坠子原是以七字韵为主，他为了加强内容的情感，打动听众的心，他编的坠子有七字韵，五字韵，十字韵，还有各字韵混合起来的坠子，所以，他的坠子唱起来格外有变化，有声调，有气魄，叫人听了，容易懂，容易记得住。

他作出来的坠子很多，最有名的，最为群众喜爱的要算《大战杨湘》，这个材料，是他从报纸上看来的，从八路同志嘴里听来的，听了，看了，他就能组织成这个作品。他的创作方法，是利用旧形式，大半采用了对比的手法，一边写八路军，一边写美蒋军，唱起来显得人物、故事、战争的场面，都清清楚楚地，象电影、象音乐演奏一样，一幕幕，一声声，打到群众的心眼里去，叫人听了，长久地忘不了。现在，抄一段他的《大战杨湘》。就能够看出他的创造天才：

刘伯承将军下命令	要把敌人消灭清
六纵接到命令后	今晚俺要担主攻
各个旅团接命令	马上动员不消停
今晚咱要打大仗	各种武器准备成
.....
说者说着往前走	拉开队伍往前行
有心叫他慢慢走	刹时说到热闹中
相离敌人不很远	暴露目标了不成
同志个个都卧倒	慢慢爬着往前行
离村不过几十步	看见敌人点着灯
上级下令停止下	快挖工事莫消停
谁也不准说声话	敌人发觉了不成
同志听说不怠慢	停住脚步来挖坑
都把工事来挖好	支上大炮对敌营
六门大炮准备好	机枪步枪准备成

上级下令快放炮	咚咚咚咚象雷声
机枪打的不分个	呜呜呜呜象乱风
步枪打的乒乓响	好象放火鞭一般同
喊个杀声冲上去	这一家伙可不轻
敌人个个正睡觉	听见枪炮震耳鸣
一个一个没准备	脚忙手乱不安生
拿住鞋子头上戴	拿住帽子脚上蹬
正在这个混乱时	八路军队进村中
村头树上有机枪	照着八路打的凶
咚咚咚咚连声响	八路弯腰向前行
忙把地势来找好	对着敌人用枪崩
乒乓一声着了中	敌人脑瓜被打崩
在此树上站不住	弄了一个倒栽葱
.....
敌人火力集合起	一个杀声往外冲
又把八路拥村外	八路气得眼睛红
个个准备手榴弹	冲锋号声喊杀声
答答答答连声响	打的敌人心扑通
敌人知道糟糕了	一个劲的往外冲
八路军队心好恼	上好刺刀就冲锋
一个杀声冲上去	好象猛虎下山峰
碰上一个挑一个	柳条穿鱼一般同
离的远的用枪打	近的就用刺刀捅
敌人实在受不了	招架不住想逃生

这样的手法，真是有声有色，我曾经听过他唱这段坠子，他一边拉一边唱，还不断地加上表现手势。他用的语言，虽说有点俗套套，有点重复。可是，很适合老百姓和士兵的口味，唱起来很是动人。他到俘虏营，部队里去唱坠子，鼓励了许 多武装同

志，教育了许多俘虏官兵。他的行头简单，一个坠子，一个小包袱，到这里唱唱，那里唱，谁都欢喜他。

他不但会写坠子，还写过坠子剧，象《大家喜欢》、《二流子的转变》等，都是老百姓喜欢的剧本。坠子本来是单人唱的，或是两个人对唱的时候多，可是，一个人唱起来，真是吃力，也太单调。沈冠英和大众剧社几位同志，就下苦心研究，用坠子的形式作成了简单的剧本。演唱起来，虽说没有旧剧和话剧那么能吸引观众，从这里也可以看到他的学习精神和创造能力了。

在大众剧社，他一直干了三年，现在大众剧社改组了，成立了文工团。沈冠英领着他的几个学生，成立了坠子组。在环境略为平定的时候，他打算把濮、范、观一带的师兄师弟，一齐召集来，扩大坠子组。在生活、思想、演唱技术上，来一番集中训练，把旧的一套，改造成新的，使大家的力量能够在革命事业上更大的发挥出来！

一九四六、十二月末，文联
(梁小岑供稿)

刘 兰 芳 小 传

(1916—1981年)

于林青

刘兰芳，女，原名吕凤春，河北省河间府城西八里庄人。十三岁开始学唱河南坠子，蒙师乔利元，早期琴师为胞弟吕天成，后期琴师为裴利海。她早期的演唱，与著名坠子演员乔清秀风格相似，后期则逐步形成自己的独特风格，这在乔派坠子影响极大的情况下，是极为难得可贵的。她不仅能演唱北口坠子，又兼收东路、西路坠子的优点，能使说唱巧妙结合，唱腔变化丰富，所以她的主要唱段《走马荐诸葛》、《闹江州》、《草船借箭》、《偷石榴》、《大西厢》、《小黑驴儿》等，都能与众不同。

她早期多在河北大明府一带演唱，抗日战争爆发之后，则移至陕西、宝鸡、兰州等地活动，建国后定居西安，并参加西安市曲艺团工作，直至病故。她留有部分唱片与录音资料，为坠子音乐的发展与研究，作出了宝贵的贡献。

忆范乃仲曲艺创作之路

殷晓晖

创作的喜果都是甜美的，创作的艰辛各有各的不同。正象“人心之不同，如其面焉”一样，各人创作道路之殊异，亦“如其面焉”。每一个作家都有自己的创作道路。本文记述的是著名曲艺作家范乃仲的创作之路。

小书迷

在豫、鲁交境的豫东地面上。有一个利民镇。此处原是古虞国的封地，故史称虞城。解放初期，利民镇曾是虞城县的县城。1958年县城南迁，于是这里便复称利民镇了。离镇南一里多地，座落着一个村庄叫范大楼。1926年6月13日，范乃仲就出生在这里。黄河早先经此入海，这里沧海桑田，一马平川。物化天宝，人杰地灵。比如：明嘉靖年间的刑部尚书杨东明，曾作《流民图》数十幅，明万历年间的诗人杨古吉（又名尔梅）等。这里不仅出人才，而且曾以出戏出书闻名遐迩。戏伶云集。书人兴会，经久延传，迄今不衰。出戏出书，也出了不少书迷，有男有女，有老有少，热闹非凡。在这支书迷的队伍中，有一个名叫小仲子的，因数他年纪最幼，故人称“小书迷”，这便是少年时的范乃仲。

范乃仲这个“小书迷”和一般的书迷不同，他既迷听书，又

迷看书，是个“双迷”。因为其家祖辈务农，六亲七故多是庄稼人，因此，他只好到处借书读。一读起来，就漫明漫夜，如迷如痴，可谓是“少小喜读书，终夜守短檠”了。他最爱读的书是《红楼梦》、《三国演义》、《水浒》、《西游记》一类的话本小说。这类书他读得烂熟，记得烂熟，能给他的小伙伴们原本讲说。1937年，抗日战争爆发了，他正上高小，只好中途辍学，于是便到外祖父开的小杂货铺里去学做生意。因为“小书迷”迷书成癖，所以总是两耳不问窗外事，一门心思只读书。整天里手不释卷，目不旁视，当然顾不着迎来送往，招来顾客了。有一次，一位顾客走进铺子，问他：“有绿布吗？”连问了三声，他才抬起头来答道：“啊，吕布，有，有，有，这上面有。”说着递过去手中的《三国演义》。弄得顾客莫名其妙，哭笑不得。类似情况，接二连三，外祖父气极之下，便把他打发回家了。

看起书来迷，听起书来更着迷，他在利民镇上学的那阵子，几乎天天去书场听书。有时候听起来连饭也不想吃，觉也不想睡了。说书艺人搬场子，他也脚跟脚尾随而去，接着听下去。为了听完一部书，他曾称病逃过学，闹了一些荒唐事，受到了老师的斥责和家长的训骂。他回忆当年这段生活时说：“我也曾想改‘邪’归正，可就是改不了，所以训骂由之训骂，依然我行我素。”就这样，“小书迷”迷书成癖，从少小一直迷到老大。范乃仲读书听书何以如此入迷呢？请听他自己的回答吧：“评书那种巨大的语言艺术魅力，情节结构的组织技巧，确实是惊人的。如‘饥餐渴饮，晓行夜宿’，‘有话即长，无话即短’，几句词儿便把故事撂到另一个地方去的简捷经济手法；许多活灵活现的武打场面的描述；有时候夹几句旁白，把人物批点得妙趣横生，都使人永久不能忘记。其他如一些赞词的创造，也都是评书艺人心血的结晶，信口拈来，应用自如，鲜明生动。再如人物到了生死关头，突然有人大喊一声‘我来也’的惊人之笔，然后再倒插一段，交代来龙去

脉，有起有伏，有张有弛。头绪虽多，有条不紊，一个关子接一个关子，把听众扣得紧紧的，动人心弦，让你吃不下饭，睡不着觉。”“我少时听的书，事隔几十年，许多评书中的人物章节，现在还很清晰，印象很深。”

原来如此。评书这种在劳动人民中间扎下了深根的宝贵的民间艺术迷住了少年时的范乃仲。范乃仲起小和评书结下了不解之缘，这就为他后来从事曲艺创作打下了坚实的基础。

创作念头生

迷曲艺是一回事，写曲艺又是另一回事。迷有助于写，但不等于就会写。从迷到写，这中间必须经过一段艰苦学习的过程。范乃仲由迷曲艺到写曲艺，那是他参加工作以后的事情了。1948年10月，他成了一名人民教师，在母校利民完小教语文课。因为教学的缘故，他钻研了一些语文知识，打下了一点文字基础，但并未萌动创作之念。翌年五月，他被抽调参加虞城县委组织的剿匪反霸工作队，负责搞宣传。其时他年仅二十三岁，风华正茂，血气方刚，工作、学习都很卖劲。他随着工作队跑遍了全县的每一个角落。由于斗争形势的需要和宣传职责的督促，他曾掂笔写了一些宣传材料和演唱小段，并亲自参加了宣讲、说唱、扭秧歌、说快板，还参加演出过话剧和活报剧。剿匪反霸工作结束以后，他被评为模范宣传员。那时候，他虽然开始写东西了，但只是配合宣传党的中心工作，并未想到要搞什么文艺创作。同年十月他调到县文化馆（当时叫民众教育馆），先当干事，不久便任馆长，分管全县的群众文化工作。因为工作的关系加之嗜好的缘故，他和县里的曲艺艺人常打交道，同几个名老艺人成了忘年交，过从甚密。这些老艺人，谁有几个“看家戏”，演唱有什么特点，他都了如指掌，如数家珍。老艺人们常把自己的作品拿给他看，征求意见。他又谈看法，又从中学习，反过来又虚心向老艺人请教一些自己不懂的东西。

西。除了跟老人当面学，他还在听书当中学。县文化馆的隔壁就是一个曲艺厅，他常去那里听曲艺，常言说，近朱者赤。由于常和艺人打交道，老人天长日久的影响，曲艺作品潜移默化的感染，慢慢便在他的心中萌生了一种创作欲念。再加上那时候他经常下乡进村，跑面蹲点，亲身经历了农村的巨大变化，翻身农民的喜悦，扑朔迷离的新生活，时时振奋着他，激发着他的创作冲动，使其蕴藏着的创作欲念日益强烈起来，简直接捺不住。他很想动笔把这些新东西表现出来。但是，用什么样式写好呢？“小书迷”出身的他，自然首先想到了曲艺。他说：“我感到唱词、评书、快板这些曲艺形式很好。因为：第一、它可以读，可以说，也可以唱，群众喜爱，宣传的面广。第二、俗话说，‘说书的嘴，唱戏的腿’，这种形式你可以插进去叙说，也可以让人物自己说。可以扯到前面去，也可以拉到后面去。可以带唱，可以夹白。这样既便于宣传，又比较好写，因此，我便在写曲艺作品上打主意。”他还以为，“曲艺最接近人民群众，最为广大读者听众所喜闻乐见，既有民间的东西，又有传统的东西，还带有浓厚的地方色彩，从中可以吸取很丰富的营养，对于以后搞其他形式的文艺创作也大有好处。”

范乃仲由创作隐念到创作冲动直到打定了搞曲艺创作的主意，于是便真的搭笔动手了。他先是学写唱词一类的曲艺段子，而后又把钻研的主攻点转移到评书方面。为什么要转移，他自己是这样说的：“我在近几年工作中，和评书艺人接触较多，愈加感到评书的语言生动简练，形象鲜明，引人入胜，群众喜爱。深深感到这是一种很有前途的艺术形式，是一种很好的文学样式。我就想探索一种和旧评书有些不同的新的文学样式。”

路多歧而树多枝，有所弃才有所取。必须把精力集中在一个目标上。专心致志，锲而不舍。这是成事立业的不二法门。在写曲艺作品上打主意，把主攻目标放到探索新评书的创作上去，范

乃仲选择的就是这步棋。

功夫不负有心人

目标和起步之间远隔着叠叠关山。俗话说，世上两难，文章丝弦。创作原非易事，评书尤不好攻。范乃仲只有高小的文化程度，却偏啃评书这块硬骨头，他一出手便遇阻了。一道道难题接踵而来，激情在胸中翻腾不已，笔下怎么表达不出最适当的语句呢？一写总是从头到尾，原原本本的平铺直叙，为何不会选择典型事例呢？出来的作品拉拉杂杂，平平淡淡，连自己也感动不了，原因在哪里呢？评书的传统形式究竟怎样反映新的生活内容呢？如此等等，他费解，苦恼，不断地思索着，同时又不停地练习着。只见他写了一句，划去一句，扔掉一篇，又写一篇……可是到头来寄出去多少，退回来多少，只多了一页退稿签。他曾面对着满抽屉的退稿哀声叹气，真想搁笔不干了，结果总是不平息的情感和不甘失败的进取心令他重新拿起笔。有什么办法呢？继续练下去吧！他原是一个有志有恒的人，而且深切体味到了创作本身就是一种痛苦与欢乐，焦灼与沉醉的感情起伏。因此，不能畏首怯步，必须知难而进。水滴石穿，赖于时日，以柔克刚，功到遂成。他坚信：“只要苦钻下去，迟早会有成效，功夫是不负有心人的。”这种偏从难关学闯道的劲头，他后来自己介绍说：“当时正年轻气旺，颇有点初生牛犊的气概，不过真正获取成功的原因，是在于我坚持了三条：刻苦学习；精心思考；勇于实践。”

首先，他有计划地阅读了中国的古典作品和现代的一些优秀作品，特别精读了茅盾、赵树理、马烽等人的代表作品，还读了一些世界文学名著。每天抽二至三个小时的时间读书，工作再忙，从不间断。由于他博览群书，持之以恒，“读书眼欲暗，力学不知疲”，所以获得了许多有益的知识。他曾深有体会地说，读书是一种享受，是吸取营养壮自己的身子，含英咀华，其乐无

穷。因此，读书学习要“海不辞水，山不辞土”，多多益善，博采广撷。范乃仲书读得多，记得也多，而且很熟，当他谈起某人某篇作品时，不但能介绍出作品的故事情节，写作特点，还能将其中写得淋漓尽致的细节谈得妙趣横生。在读作品的同时，他还兼读一些文艺论文，这样长年坚持，他就逐步提高了对学习民族传统艺术的认识。

“外师造化，中得心源”。唐代画家张璪探索绘画艺术的这句话，范乃仲颇为赞赏。他以为用于写评书也非常适用。他说：“要想写出有质量的作品，必须经常动脑筋。学习创作，不仅要师造化，更重要的是要得心源。”

他是这样说的，也是这样做的。早在五十年代初，他开始钻研创作时，就注意潜心思考。那时候经常在大街上低着头走路。熟人们跟他打招呼，他不知不觉，不理不睬，闹了不少误会。有时候还见他走着走着突然停在路边，掏出一个小本子写了起来。不少人说他象神经一样。事后，人们说他，你要写回屋去写多好，在大街上神神经过的多难看。他说：“触景可以生情嘛，当你看到这一事物时，就可以联想到其他的事物来，你要珍惜这一偶得，不要放过这特殊的‘一瞬间’。”

范乃仲苦心孤诣钻研曲艺创作之日，正是他当县文化馆长之时。那时候，文化馆刚刚建立，人少事多，他不仅要抓全县的群众文化工作，下乡组织宣传演出，而且有时候还得自己上街演节目，确实忙不胜忙。但是他仍挤时间搞创作，大都是夜间伏案练笔。由于经常熬眼，一度里弄得他高度神经衰弱，彻夜不能成眠，一些同志劝他就此搁笔，别再自找苦吃了。可他却一如既往，乐此不疲，手中笔从未中辍过。为了对付失眠症，他采取了一个笨法子，每当写到深夜就寝之前，就两手抱着一大摞砖头在屋里运动，从窗口走到门口，又从门口走到窗口，如此来而复返，直到累得直不起腰，抬不动步方休。这样坚持锻炼了一段时间，难治的失眠顽症终于

被一撂砖头赶跑了。他能够正常睡眠了，创作劲头也就更大了。

勤学是成事立业的阶梯，多思是登堂入奥的钥匙。“书痴者文必工，艺痴者艺必良”。由于范乃仲在创作实践中苦学力文，不遑寝息，勤耕苦耘，披泥探珠，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，达到了如痴若迷的境地，所以，他的汗水没有白流，心血没有白花。1953年他在《河南文艺》上发表了第一篇作品《天宝老汉治棉蚜》。第一脚踢出去了，这对于他的作用非同小可，心里有说不出来的高兴，并使他精神大振，劲头倍增，一发而不可收拾地写了起来，其作品也一篇接一篇地写出来了，从五十年代初到六十年代中期，他创作发表了短篇评书《小技术员战服神仙手》、《荒庄变江南》、《三省庄上》、《养猪记》、《清风寨诱敌》、《铁姑娘大战赛水牛》、《婚夜夺魁》、《沟》，中篇评书《火龙岗三伏旱魔》、《敌后英雄》、《烽火十三寨》、《赵二虎大战荒庄》、唱词《张家湾开会》、《金银滩》、《界牌村》、《年夜宴》、《三登门》、《走娘家》、《荒庄稻花香》、《王三姐过假日》以及电影剧本《麻庄大道》、戏曲剧本《红芋秧》等作品，出版了十一本单行曲艺读物。其代表作《小技术员战服神仙手》在《曲艺》杂志发表以后，曾被《人民文学》转载，上海文艺出版社、天津百花文艺出版社出版，还被《短篇小说的丰收》、《一九五八年短篇小说选》、《一九五八年曲艺选》、《建国十年文学创作曲艺选》、《河南十年曲艺选》等选入，而且还被英文版《中国文学》转载，发行国外。这篇作品获得了广大读者的交口称赞，受到了茅盾和陶钝同志的高度评价。茅盾同志在《短篇小说的丰收和创作上的几个问题》一文中评论说：“《小技术员战服神仙手》，（范乃仲，《曲艺》一九五八年十号，《人民文学》一九五八年十一月号转载），和《挖塘》属于同一类，但已经进了一步。……这是一篇很好的评书，写得有声有色；小技术员和‘神仙手’这两个人物都写得很生动”。“1959年第二期《人民文学》

陶钝同志也在《提高曲艺艺术，为社会主义建设服务》一文中称贊道：“形式比较复杂、创作比较难的评书也出现了《小技术员战服神仙手》这样好的作品。这篇评书生动地描写了有种植经验的神仙手，因为思想保守在小麦生产上怎样被敢想敢干的小技术员所战服。这作品发表以后，写社会主义大协作的《挖砖记》和《兄弟擂台》等短篇评书也继续写出了，使创作发展较晚的评书也活跃起来了。”（1959年9月18日《人民日报》）

范乃仲这位辛勤的拓荒者，十余年来躬耕不懈探精测蕴，“秉笔手生胝”，不断求索新曲艺特别是新评书的创作，内容上注重写新，形式上追求出新，逐步形成了他的作品人物形象鲜明、故事情节曲折、生活气息浓郁和评书韵味强烈的独特艺术风格。

范乃仲的创作成就使他在曲坛上崭露了头角，引起了各方面的重视。1963年12月他被中国曲艺家协会吸收为会员，之后又被选为河南省曲协理事、虞城县曲协副主任和虞城县第二、三、四届人大代表。党和人民给了他很大的荣誉。

补深入生活课

天有不测风云，人有旦夕祸福。正当范乃仲年富力强，才华横溢，曲艺创作的旺盛期刚刚到来的时候，一场政治暴风雨突然降落于华夏大地。文化大革命开始了。横扫之势，猝不及防。文艺界首遭其难。大批有成就的文艺工作者受迫害，被摧残，转眼间都成了“牛鬼蛇神”。范乃仲写过那么多的“毒草”作品，当然更是在劫难逃。昨日还踌躇满志，今日便大祸临头。他的文化馆长职务被罢了，头上扣上了一顶顶黑帽子，挨批斗、遭辱骂、受审查、被管制，只许老老实实，不准乱说乱动，他处于“欲哭无泪，欲语无人，欲逃无路，欲诉无门”的困厄境地。接着，他被开除了公职，下放回乡去“劳动改造”。一“改造”就是十年之久。十年的农村生活，风雨坎坷，生涯侘傺，饥不选食，渴不择

饮，斯时危艰，苦不堪言。为了家人的生计，他扫过盐土，卖过小盐，还打过草鞋，让孩子们跟他一起去卖。到得集上，孩子们立在前，他蹲在后，“破帽遮颜过闹市”，子前父后做生意，象演双簧一样，多么尴尬的处境呵！他还曾在大雪纷飞的冬闲天，偷偷地跑到豫、鲁交界的一些小村子里去说书卖艺，靠一张口，糊几张口……

谁谓长空无险阻，宁知广宇有康庄。凡事总是相依相辅。奋斗和困厄往往联在一起，成功与逆境有时结伴同行。困厄、逆境是阻挡弱者的雪山，又是冶炼强者的熔炉。只有在困厄、逆境中勇于进击的人，才有胜利的欢笑。范乃仲是一个性格内向，柔中含刚，绵里藏针的血性汉子。他身处逆境，并不萎顿，客观上的重重压力并没有使他垮下去，他依然是那么开朗、落拓和自信。历尽千辛志弥坚，尝遍万苦胆不寒。中断了创作却深入了生活。他手中的笔虽然被夺走了，但夙愿犹存，壮志未已。希望不绝于缕，创作欲念难泯。他始终坚信：他的作品是好是坏历史会作出最公正的评价。他在日记中曾经这样写道：“这十年来，耽误了很多的事，但也有另一方面的收获，经过艰苦的磨炼，补了我一生中最重要的一课。这一课就是深入了生活。那时侯作为一个社员，挣工分吃饭比以往参加三同深入得多了。我置身于社员群众之中，很快地放下了架子，和群众打成一片了，真的到了生活里去了，一切都现实得很。那一段时间，我吃了些苦头，但我没有垮掉，我也在斗争中改造了思想，磨炼了自己的意志，并获得了大量的文艺创作材料。光阴没有虚度，这是一次最难得的深入生活的机会。”在故乡的熟土上，他与幼年的伙伴又共同生活了十年，因此就更加了解了农村，更加熟悉了农民。他对周围的生活，对世态、对人情，冷静地观察着，深沉地思考着，创作欲念在冲动着，他多么希望重新拿起笔来啊。七十年代中期，他满怀激情地给有关领导写了一封信，信中说：“我的笔被剥夺整整十年了。十年来，我时刻都在想着重返文坛，为人民鼓吁。有时候，实在

憋不住了，就在半夜里把我构思的东西偷偷地记下来。……我相信，我完全相信党和人民是会还给我这支笔的！……在我的后半生里，我一定要重新拿起笔来，写出无愧于我们伟大时代的作品。我对今后要做的工作，要写的东西充满了信心。”

范乃仲同志阔大的心胸，表现出这样的气概——用笑脸来迎接悲惨的厄运，用勇气来应付一切不幸，用百倍的信心来期望理想的未来。究竟谁是强者？何为强者之歌？听听范乃仲的语言，看看范乃仲的行为，难道不是一份很好的答卷吗！

我还想写作

熬过严寒，必见春光。范乃仲朝思暮盼的一天终于来到了。1976年金秋，“龙战玄黄禹甸赤，鹤鸣风雨舜天晴”。“四人帮”一伙被押上了历史的审判台，人民重见天日了。拨乱反正，平反昭雪，党为范乃仲落实了政策。不仅恢复了他的公职，还让他担任了县文化局创作组组长。沉冤终昭雪，久旱逢甘霖。他激动得热泪盈眶，逢人便情不自禁地说：“这回好了，我的问题解决了，能够专心搞创作了。”尽管他备尝了艰辛，早生了华发，但在创作上却焕发了青春。在领导和同志们面前，他多次表示：

“虎瘦雄心在。我准备抖抖劲，再冲上二十年。”正是：“风回山峡，益伸其号；水遏瞿塘，愈显其奔猛。”一旦他重伏旧案，拿起笔来，那深沉的思想，蕴藏的感情，积蓄的题材，构思的故事，便象岩浆一样，喷突而出。他棕笔蘸火，行文走墨，很快就写出了六场豫剧《女盼高门》和中篇评书《山猫嘴说媒》。《女盼高门》参加了地区的戏剧调演，获得了创作一等奖。《山猫嘴说媒》、《曲艺》杂志不仅连载，而且还发表长篇评论《一篇反映农民生活的好评书》。这篇评书得到了中国曲协主席陶钝同志的赏识和推荐，他为该书的单行本亲自撰写了序言，文中称赞说：“我看到这篇稿子以后，就被书中正反面人物的生动形象和曲折多趣的

故事所吸引，一气读完，推荐给《曲艺》刊物，刊物开了复刊后中长篇曲艺作品连载的先例。”除此以外，范乃仲还写作发表了短篇评书《大开刀》、《千斤麦种》、《生死图》（中篇评书《十英雄探母》中的一节）和大鼓书《张飞怕病》等作品。由于十年动乱中惨遭磨难，他的身体受到了严重摧残，落下了一身病症，体质极度虚弱，然而他那坚强、乐观、洒脱、诙谐的精神和性格不异当年。他一直抱病坚持创作。常见他案头药不离，手中笔不辍，夏披棉袄冬裹被在奋笔疾书。领导和同志们劝他休息一段时间，他说：“你不知道，我心里急啊。有好多东西等着写。”就这样，直到他病危住院前，还在创作中篇评书《十英雄探母》。最感人的是，他临终之前躺在病床上还念念不忘对旧作的修改和新作的构思。他对虞城县创作组一位护理他的同志说：“现在正是出力的时候，病一去，我就可以大干了。我昨天考虑了一个作品，情节还不错，好了就写。”他还在给一位友人的信中写道：“现在，我正努力把身体搞好，我还要写很多东西呢！”多么感人的精神，多么难得的人啊！是的，他确实有很有东西要写：

中篇评书《十英雄探母》已经写了一半，需要完成；

长篇评书《水东抗日记》已经有了初稿，待以修改加工；

他计划践应长春电影制片厂之约，改出《烽火十三寨》电影文学剧本，并准备再写一部反映新四军娃娃团的电影；

他还准备写一个《锦绣中原》的戏曲剧本；

此外，好些短篇曲艺作品也有待于落笔……

可惜，这些宏愿皆成了他的未竟之业了。1980年6月23日，他不幸在京病逝，匆匆地告别了人世，离开了他的事业。那时候，他才五十四岁，正是出作品的时候，可是他却去了。这确实是曲艺事业的一个令人痛心的损失。范乃仲同志逝世以后，我们曾去到他的简陋的书斋，只见案头上放着一些文学、曲艺期刊和一些凌乱的稿纸，文房诸宝俱全。好象他昨天还在灯下漫笔，彻

夜未曾成眠，今晨来不及收拾，又匆匆走到另一个地方谋思新篇去了……谁能料到，他竟然一去不复返了呢？

范乃仲同志是解放后在党的阳光沐浴下成长起来的一位有才华有成就的曲艺作家。他的创作道路是曲折的，然而他的前进脚步却是坚实的，创作成就也是显著的，他一生创作发表了四十余部作品，出版了十四本单行曲艺读物，累计六十余万字。象他那农民般的淳朴风度一样，在艺术的田野上，他毕生一步一个脚印地为革命为人民日以继夜的探索、思考、创作着，顽强地表现出来了一种十分可贵的献身精神。他忠诚党的曲艺事业，为曲艺的繁荣和发展鞠躬尽瘁，死而后已。在他的日记中有这样一段话：“我怎样度过我的一生？我不是什么达官显宦，我也没有干过轰轰烈烈的事业，但是最普通的人也许是最有代表性的，他的一生最能引起大家的共鸣。”范乃仲就是一个最有代表性的普通人，他的一生已经引起了大家的共鸣，人们永远怀念他。纸上青春留脚印，地下老骥堪笑眠。范乃仲是死得其所的。“他的垂老不变的青年的热情，到死不屈的战士的精神，将和他的深湛的著作永留人间。”

一九六三年全省曲艺团、队一览表

刘 乔 锋

省直： 河南省曲艺说唱团，省文化局领导，国营，45人。

郑州市： 郑州市说唱团，郑州市文化局领导，集体，30人。

开封专区： 兰考县曲艺队，兰考县文教局领导，集体，21人，
 开封县曲艺队，开封县文教局领导，集体，25人，
 杞县曲艺队， 杞县文教局领导， 集体， 6人，
 通许县曲艺队，通许县文教局领导，集体，16人，
 尉氏县曲艺队，尉氏县文教局领导，集体， 8人，
 荥阳曲艺社， 荥阳县文教局领导，集体，16人，
 巩县曲艺队， 巩县文化科领导， 集体，24人，
 登封县曲艺队，登封县文化科领导，集体，12人，
 密县曲艺队， 密县文教局领导， 集体，28人，
 新郑县曲艺队，新郑县文教局领导，集体，13人，
 中牟县曲艺队，中牟县文教局领导，集体，11人。

商丘专区： 商丘县曲艺队，商丘县文教局领导，集体，17人，
 项城县曲艺队，项城县文教局领导，集体，30人，
 于城县曲艺队，属于于城县文教科，集体，53人，
 宁陵县曲艺队，宁陵县文教局， 集体，48人，
 郸城县曲艺队，郸城县文教局， 集体，84人，
 夏邑县曲艺组，夏邑县文教科， 集体，32人，
 永城县曲艺队，永城县文教局， 集体，54人，
 沈丘县曲艺队，沈丘县文教局， 集体，38人，
 淮阳县曲艺队，淮阳县文教科， 集体，31人，

商丘市曲艺队，商丘市文教局，
民权县曲艺队，民权县文教局，
太康县艺社，太康县文教科，
鹿邑县曲艺队，鹿邑县文教科，
柘城县曲艺队，柘城县文教科，
睢县曲艺队，睢县文教局，

新乡专区：新乡市曲艺队，新乡市文化局，
焦作市曲艺队，焦作市文化局，
沁阳县曲艺队，属沁阳县文教科，
济源县曲艺队，济源县文教科，
温县曲艺队，温县文教科，
孟县曲艺队，孟县文教科，
原阳县曲艺队，原阳县文教局，
延津县曲艺组，延津县文教科，
封丘县曲艺队，封丘县文教科，

许昌专区：许昌县曲艺队，许昌县文教局，
陕县曲艺队，陕县文教局，
漯河市曲艺队，漯河市文教局，
鄢陵县曲艺队，鄢陵县文教科，
襄县曲艺队，襄县文教局，
长葛县曲艺组，长葛县文教科，
叶县曲艺队，叶县文教科，
午阳县曲艺队，午阳县文教局，
禹县曲艺队，属禹县文教局，
西华县曲艺队，西华县文教科，
临颍县曲艺队，临颍县文教科，
鲁山县曲艺队，鲁山县文教局，
许昌市曲艺队，许昌市文教局，

集体，29人，
集体，23人，
集体，41人，
集体，22人，
集体，47人，
集体，47人，
集体，21人，
集体，15人，
集体，24人，
集体，7人，
集体，16人，
集体，8人，
集体，7人，
集体，7人，
集体，18人，
集体，8人，
集体，23人，
集体，13人，
集体，26人，
集体，8人，
集体，4人，
集体，4人，
集体，3人，
集体，18人，
集体，23人，
集体，41人，
集体，4人，
集体，10人，

平顶山市曲艺队，平顶山市文化处，集体，21人，
信阳专区：信阳市曲艺一队，信阳市文教局，集体，6人，
信阳市曲形了队，信阳市文教局，集体，9人，
潢川县曲艺队，潢川县文教局，集体，13人，
光山县曲艺队，光山县文教局，集体，23人，
固始县曲艺队，固始县文教局，集体，35人，
新蔡县曲艺队，新蔡县文教局，集体，32人，
正阳县曲艺队，正阳县文教局，集体，9人，
汝南县曲艺队，汝南县文教局，集体，6人，
平与县曲艺队，平与县文教局，集体，8人，
上蔡县曲艺队，属上蔡县文教局，集体，6人，
西平县曲艺队，西平县文教局，集体，13人，
遂平县曲艺队，遂平县文教局，集体，17人，
驻马府曲艺队，驻马府文教科，集体，4人，
确山县曲艺组，确山县文教局，集体，7人，
南阳专区：南阳市曲艺队，南阳市文教局，集体，21人，
南阳县曲艺团，南阳县文教局，集体，24人，
邓县曲艺队，邓县文教科，集体，30人，
镇平县曲艺队，镇平县文教科，集体，41人，
淅川县曲艺队，淅川县文教科，集体，15人，
新野县曲艺队，新野县文教科，集体，19人，
唐河县曲艺队，唐河县文教局，集体，39人，
泌阳县曲艺队，泌阳县文教局，集体，17人，
方城县曲艺队，方城县文教局，集体，14人，
洛阳专区：偃师县曲艺队，偃师县文教局，集体，5人，
洛阳市曲艺说唱团，属洛阳市文化局，集体，31人，
三门峡曲艺队，三门峡文教局，集体，15人，
新安县曲艺队，新安县文教局，集体，12人，

灵宝县曲艺联合会，灵宝县文教科，集体，29人，
伊川县曲艺组， 伊川县文教科， 集体， 2人，
嵩县曲艺队， 嵩县文教局， 集体， 28人，
卢氏县曲艺队， 卢氏县文教局， 集体， 4人，
栾川县曲艺队， 栾川县文教局， 集体， 12人，
安阳专区：濮阳县曲艺队， 濮阳县文教局， 集体， 12人，
清丰县曲艺组， 清丰县文教局， 集体， 6人，
内黄县曲艺组， 内黄县文教局， 集体， 4人，
安阳市曲艺队， 安阳市文化局， 集体， 33人，
鹤壁市曲艺队， 鹤壁市文教局， 集体， 8人，
汤阴县曲艺队， 阴汤县文教科， 集体， 8人，
滑县曲艺组， 滑县文教科， 集体， 4人，
开封市：开封市曲艺团， 属开封市文化局， 集体， 26人，
开封市曲艺会， 属开封市文化局， 集体， 29人，

(原载《文化志》)

平原行署审查公布准予说唱 鼓词节目

为使民间艺人更好为人民服务，必须说唱为人民所喜欢的新词，以提高群众生产支前的积极性。至于过去流行旧词（为统治阶级服务的）中的封建，迷信，淫荡部份必须加以删改始能说唱。今特将初步审查的节目公布于下：

（一）新编说唱词三十一段

一、二元成亲	十七、穷人翻身
二、张锁买牛	十八、打□□
三、济南第一团	十九、东北军进关
四、互助生产	二十、长征故事
五、老蒋家谱	廿一、杨贵香
六、大战杨湘	廿二、晴天传
七、点夫参军	廿三、白毛女
八、花船新歌	廿四、反蒋修堤
九、攻打徐州	廿五、模范妇女李爱美
十、宋耀宗转变	廿六、王贵与李香香
十一、放脚段	廿七、模范军属康元祥
十二、兄弟冲锋	廿八、于秀轩家庭
十三、团结中农	廿九、梁世英舍身杀敌
十四、张发科	三十、补偿中农黄山虎
十五、土地	卅一、将革命进行到底
十六、自动参军	

(二)旧说唱词二十九段

一、东狱庙	十六、武松扮花姐
二、十字坡	十七、徐母骂曹
三、打关西	十八、击鼓骂曹
四、草船借箭	十九、书中谋
五、单刀赴会	廿十、小两口走娘家
六、河北□兄	廿一、大烟劝
七、过五关	廿二、打狼段
八、黄鹤楼	廿三、皮袄记
九、空城计	廿四、珍珠汗衫记
十、收赵云	廿五、杨金花夺印
十一、收黄忠	廿六、王□卖艺
十二、让成都	廿七、下扬州
十三、王二姐劝母	廿八、舌战群儒
十四、长坂坡	廿九、张松献地图
十五、鸦片论	

(三)旧说唱词略加修改的九段

一、李逵夺鱼：有些词句，如“从来吃酒不给钱，从来吃鱼不给钱”等必须改掉，不能把李逵写成流氓无赖。要写出他那直爽和慷慨，好抱打不平的个性。

二、新夫妇争灯。经过受训艺人改过的可唱。

三、王三姐拜寿：去掉结尾一段。

四、打四劫：修改一部份封建词句。

五、瓦岗寨：只准唱兴兵起义一段。

六、呼延庆打擂：只准唱打擂一节。

七、鲍金花打擂：只准唱打擂一节。

八、粉妆楼：只准唱《满春园》那一段。

九、古城会：删掉训弟那一节。

旧说唱词中，无论回头、本，除去能唱或修改后可唱的以外，大部都是宣传封建迷信，淫荡享乐的东西，在没有公布节目禁唱以前，各地艺人及负责这一工作的同志，应根据上边公布准唱节目的精神，随时审查、研究，并将准唱禁唱的具体意见报告签署，以便作进一步的审查公布。

原载《平原》九期 (梁小岑供稿)

注：文中“□”符号系原稿不清。

审查说唱的几个问题

王亚平

冀鲁豫说唱艺人很多，经常说唱的形式是坠子、洋琴、落子、大鼓。（大鼓这两年逐渐稀少了）这些艺人，有的自愿搭班，到处卖唱，变成职业艺人。有的在家种地，一到春冬两闲，就出去卖唱，可算是半职业化的艺人。

他们能唱的大书、小段很多。一部《前后齐国》就能唱一年。由于他们的行头简单，人手少，（最多七八个人，少则一人）很容易在民间流传。他们的旧说唱词，大部有封建、迷信，淫荡的毒素。

这些艺人，有一部分是受过训，思想初步地得到了改造，能够唱一部分新词。两年以来，艺人和知识分子写了五十来篇新说唱词，一部分已被艺人唱开了，但大部分还没有被艺人接受，他们说唱的是旧词。

因此，才决定把说唱词初步地作一次审查。审查的目的，主要是要通过艺人，把新编说唱词肯定起来，广为传唱。说明这些说唱词，纵然还有缺点，但它的内容是写土改翻身后的人物、故事，是写的人民解放军的英雄、成绩，是揭露反动派的黑暗、罪恶；歌颂解放区的光明、新生。那些旧说唱词也得来一次严格地审查，把还有教育群众、以及有娱乐价值的保存下来，其他有毒素的禁止再唱。经过这次审查，我们对民间说唱有了进一步的认识，它的毒素何在也有了分析与讨论，对于新编说唱词更感到要用各种方法使其推广，并继续多创作新词。现在把几个主要问题提出来，和大家共同研究：

一、必须和艺人共同进行审查

由于我们对旧说唱的知识不多，必须通过审查，提高艺人的认识，改变旧观点，加强新观点，就必须和艺人共同进行审查。

事先邀来几个说唱艺人，他们会唱坠子、大鼓、进子，也懂得洋琴。他们都是老艺人，受过训，思想有了改造，在艺人中可算是积极与较好分子。

这几种民间艺术形式，虽然用的乐器不同，他们说唱的内容却都大同小异。和他们在一起讨论、研究，容易谈得来，容易交换意见。

进行审查的办法，首先说明了两年多以来，我们编了几十种说唱词，大家也带头作了演唱，这点成绩应该肯定起来。今后应该大力推广新编说唱词，为了少在群众当中散布封建迷信淫荡的毒素，我们除了更努力推广和创作新说唱词，还得把旧说唱词来一番初步的审查！

这样做他们很高兴，彼此不拘不束地说着，先把几十段新词提出来，都认为新的无论怎样也比旧的好，应该把没大毛病的段留下来去唱。接着他们报出了旧说唱词、大书、小段共一百八十九回。这些说唱词，大部分还在流传着演唱着。

在讨论中，他们供认了很多材料，自动地提了一些改造的意见。他们说：“旧书多是忠、奸、邪、淫，除了这就没有书了”！“投亲私访，不能批准；算卦头魂，都是迷信”。许多大书都是和他们共同分析以后，取得他们的同意才禁唱的。艺人肖广德说：“前后齐国，我可以唱一年，那是我的拿手书，吃饭挣钱的包本，但都是神鬼迷信，我也□□□死”！

有些小段，艺人认为没有啥，可以唱。但经过演唱出来以后，都发现一些歪曲事实，（如李逵夺鱼，把李逵唱成了无赖。）隐藏着封建毒素，如（如王彦章□□，开书先把黄巢辱骂一番，把唐王歌颂一番。）宣传淫荡享乐的（如周三保赶脚，唱起来令人肉麻。）这些说唱内容，艺人还不能进一步地认识到它的毒索。我们共同审查说唱，就是启发他们进步的因素。克服他们封建的落后观点。结果，在分析讨论中，逐步打通了思想，他们说：“这样做，对我们益处很大，以后明白哪是该唱，不该唱，哪是要修改的，我们自己明白了，才能带头去改造别的同行哩”！

二、准唱与禁唱拿什么做标准呢？

准唱与禁唱的标准，要看它唱出来究竟对群众有益、或有害而决定取舍。就是说还有教育意义、有娱乐价值的说唱词就可以唱，那些宣传封建、迷信、淫荡享乐对群众有害的都不能唱。为了使广大群众少受毒害，要多唱新说唱词，其次可以唱对群众有益的旧说唱词，那些无害部分的旧说唱词，暂时也允许唱着，将来再有计划有步骤的加以改造。

首先叫艺人自认那些是没有毒素，可以继续演唱的，他们报了四十五个小段可以唱，经分析讨论后，只剩了二十九段可以唱。比如三国的一些小段，在艺人甚至和我们的思想里都认为可以唱，没有害。可是《华容道》关羽凭个人恩情放了曹操，《古城训弟》张飞的立场本来很对，却被关羽训了一顿，而《徐庶

《辞朝》为了救母亲投奔曹操，这些都是不可再唱了。还有一些民间故事的东西如《小寡妇上坟》，即去痛哭丈夫不少的词句又极迷信，《劝闺女》从头到尾地是富母亲要把闺女劝成一个出嫁后要当十足的奴隶，《王三姐拜寿》最初说她爹娘嫌贫爱富，后来她丈夫做了大官又如何耀武扬威，以及《老鼠告狸猫》的荒唐迷信，《上白糖》的肉麻淫荡等，都必须予以禁唱。

关于大书，除《水浒》以外，其余的几段全部不能唱。艺人说：“那些大书，都是封建社会的人物编撰的，当然是宣传封建迷信”。“有些是无聊的文人才子编的，那一定又宣传淫荡享乐”。“还有一些胡扯淡的书，为《千家驹》，那更是奸淫邪淫集其大成”。这样在共同讨论后，取得了艺人的同意，把大书禁了三十九部。在这些大书中，有一节或部分能唱的就暂时保留下，叫他们唱着。象《绿牡丹》中的《艳金花打擂》，《粉妆楼》中的《满春园》，《响马传》中的《瓦岗寨》兴兵那一段，都还可以唱。因为这些部分唱出来对群众没大益处，却也没大害处。

另外，还有一些不必要马上禁止，却也不能列入准唱节目中去提倡的，如《鞭打芦花》、《王林休妻》、《夫妻拜年》。这些节目无大毒害，唱起来有的过时，有的没啥意义，只好采取暂时不理的态度。这需要艺人自觉，如有可唱的顶好不唱它，但□□□在没有新词，准唱的□□□□□与其再翻那些有毒害的东西，但还不如暂时引唱这些东西。

三、旧说唱词的修改与改写问题。

旧说唱词有不少内容，基本上很好，有的部分很好，有的全部可以唱，只有个别词句不好；有些故事的本身还好，而起头、结尾不好。这些摆在我们面前的问题，就是如何修改、改写，把说唱艺术再提高一步。

许多说唱小段，需要加以修改，《王二姐劝母》全部都可以

唱，只是个别词句“三从四德王桂香”加以修改就行；《王三姐拜寿》结尾一段要修改，《鸦片论》起头几句“乾隆一统震江山”必须改掉；《李逵夺鱼》原故事本来很好，经艺人传唱后，把李逵唱成无赖，只要把那些夸大的词句改正后，还李逵以慷慨好义的本色就可以唱。这些例子很多，我们不必费大力气，略少加以修改，就可以减少说唱的很多封建毒素，在推陈出新改写民间艺术上却是一件重要的工作。

有些说唱小段，需要全部改写。但必须注意：1、要有改写的价值，改写后有新的意义，唱出后对群众有好的影响。2、有的故事内容，改写时只要把主要人物加以改变，另去刻画其新的性格，就能用原来形式进而去做反封建宣传的也可以改写。3、有些属于民间故事、传说、历史知识的，可以吧它的封建传统精神加以推翻，注入正确意义的也可以改写。

《打狼段》（有的叫《红腥狼》）是民间流传下来的一个很好的传说，和希腊、印度的一些寓言很相仿佛，直到今天还有教育人民的意义，故事的情节很生动，语言的表达通俗，人人能听懂，在民间流传的很久远，可惜的是传来传去，几乎失去了故事的本意：有的把故事的主人写成一个员外的公子，进京赶考，路上遇狼，救狼是为了不杀生能功成名就做大官，封建的意味很浓厚，有的把故事的主人改成一个采药的，那还好些。但起首煞尾都脱不了善有善报、恶有恶报的因果封建传统的观念。这样的故事，我们把它改写了，改成《打黄狼》，把其中的封建意味、传统观念全部删掉，加强人与狼的对话，突出狼的恶毒阴险，人的由一时同情狼，把狼藏起来，终而觉悟出了又报告给打生的把狼打死，这就有了新的意义。一旦唱出去，在观众容易接受的条件下，使观众能警惕到再不能可怜铁心肠的假装善良的野狼、以及毒蛇、野兽般的坏人。

《百鸟朝凤》的内容，唱出了一百个鸟雀的名字，形容得美

丽动听，不仅是一篇好的童话，还叫人听到不少关于禽鸟的知识。它的主要缺点，是把凤凰写成百鸟之王，百鸟都去给它拜寿贺喜，凤凰象征着专制皇帝，百鸟是它的臣仆奴隶。我们改写时，把这种封建精神，给它翻转过来，把百鸟写成为了反抗某一野兽及某一残忍□，斑鸠的压迫而去集会、团结，一同向敌人进攻，那也就成了一篇赋有新意义的有价值的说唱词了。

旧说唱词中还有一些老套套，象“风赞”、“龙赞”、“马赞”、“白袍赞”、“美人符”等，都是用封建的旧观点，集中的突出的表现人物的特点，龙、马的特点，及其在说唱中常用的套套。比如“白袍赞”形容到赵云、罗成、杨宗保都用那一套，把他们的佩挂穿戴从头到脚数说一遍，叫人听了眼前活现，但因为词句是一样，却又失掉了每个人物穿着的特点。比如“风赞”，只要有刮风的地方，也都用这一套来形容。“美人符”那更是用处大，“兰桥会”里的兰瑞莲，“周三保赶脚”里的贾秀英，及其他书中的所谓美人都用这一套形容。有时□□唱，内容却是一样，□□唱起来，□□不着人物的身份、个性，有时听起来很可笑，但形容的比较细致、吸引住一部分群众喜爱听。

这些“符”、“赞”等旧手法、仔细描绘、表现的特点，倒是值得我们注意的。有的是可以改写一下，免得艺人随便套用老词调，把人形容的不象人，把风也写成迷信。如“风赞”中的“上房倒素罗树，下□□□□□，刮的大鬼碰小鬼，刮的牛头碰马面。……”把风写成了神风，加上阎王鬼怪，向群众灌输封建意识。我们可以吸收其合理的优点部分，“如……刮起路旁沙……摔碎满院花卉。”加以改写。“美人符”更不能拿它来使用，因为那尽是形容“富贵”的女人、官宦小姐的词令，听起来只显得那些女人的穷奢极侈。特别形容穷家女人的地方，也用一套旧调调，那更是对于劳动妇女的天大污辱。如：“长了三根黄头发，挽了个莽莽菜发结，头上的虮子串成串，满头虱子往外爬。

这只耳朵缺半个，那只耳朵缺半拉，这个眼长着个马蜂翅，那只眼长着个糠梨花，脸上的麻子铜钱大，还有一脸大疤拉，生就缺唇嘴三片，未从启唇先鸣口。穿着一个烂布衫，穿着两个大麻麻，灯笼裤子不遮体，布零条子脚头扎，一对鞋子两个样，露着一个脚指丫。牤牛身子油篓腔，两只大脚象笆笆，抱着一个口孩子，好似一个烂冬瓜。……”这一段是形容穷女人常用的套套，从头到尾都是拿鄙视的、尖刻的、讽刺的口吻侮辱了劳动妇女，把劳动妇女的身体健康，思想纯洁、穿着朴素都给抹煞了，这是绝对不准许再唱的、必须加以修改、改写，彻底的翻转这种观点，去歌颂翻身的劳动妇女的健康、朴素以及纯洁的思想等。（这里限于篇幅，略举一两个例子，以后再做专题研究。）

四、尽量推广新编说唱词

两年半以来，我区艺人及知识分子编写的新内容说唱词，约有五十多段。一般说来，这些新段大部分能够唱，除去一部分有些过时，（如反攻序幕等）有的不合时令，（如纪念八一等）有的与政策不合，（如李二发家写中农以上成分的家庭发家情况等）有的唱出来太庸俗的（如老蒋认干爹）这些可以不唱，及有的应该去广为传唱。

这些新词，虽然有不少缺点：如故事性不强，刻画人物不深刻，有些语言不够通俗等。但它的内容都是表现了人民解放军英勇的战斗，农民热烈拥军支前的热情，翻身的愉快，生产发家的状况，以及人民在共产党领导下勇敢、斗争、进步、争取胜利的信心，要求和平幸福的希望与理想。这正是群众文艺茁壮的萌芽，它潜伏着伟大雄厚的力量。它将逐步代替旧说唱词，成为革命宣传的有力武器。

我们不只应该重视新编说唱词，还应大力推动艺人去多多写作，文艺工作者应和艺人共同写作、自己写作，不断地结合革命形势的发展、人民的转变，生活的提高，去大量的改写、创作新

说唱词。这样才能真的做到推陈出新，进而用新的代替旧的，自然，在写作说唱时，不能也不必拘泥于它的老套与成规，在便于传唱的原则下，尽量吸收其五字韵、七字韵、十字韵、三字紧的优点，穿插口白、快板、小调等，把原来的形式变得更活泼、多样、丰富，配合着它的原来乐器，加上能够配音的其它乐器，写一些更适合提高说唱的轮番对唱、合唱、和戏剧形式说唱本，使它逐步推广，在群众中起到更好的影响，收到更大的革命宣传效果。

一九四九年一月

原载《平原》六期 梁小岑供稿

注：文中“□”符号系原稿不清

田汉与“南阳大调曲改进社”

閻天民

南阳县所属的大集镇中，有金（赊店）、银（石桥）、铜（瓦店）、铁（安皋）四大镇，是以其经济繁荣、生意兴隆的情况而言。石桥镇历史悠久，文化发达，是东汉科学家、文学家张衡的故里，张衡墓即在其南三里处。旧社会，石桥是宛洛要道上的重镇，东临白河，南下宛城，水旱交通方便，贸易买卖热闹。以集镇为主要演出阵地的大调曲子，不仅在石桥流传最早，且广泛普及。石桥镇上有二、三十位大调“曲友”，不时聚会，拨弦抓筝，引吭高歌，在一起切磋大调曲艺术。

把大调曲最早传入石桥镇的，是石桥朱村人王庚轩，人称王五老，清朝光绪年间他在京做京官。他在去京之前，就会唱一般

曲子，在京做官两任（共六年），结交了北京王进士（佚名），据传为王进士编十六段《红楼梦》曲，是以韩小窗的子弟书词为基础，插以调。王进士传给王庚轩许多调门，如：下河、南满州、南银扭丝、边关、鱼卧浪、南罗、北鼓、渭调、孝顺歌、重楼、老潼关、京垛头、京垛尾、京垛（原为清江，即清江县民间牧童之歌，传入京后士大夫文人加以修改，易其名为京垛）、寄生草等。王五老任满返乡，便把牌子曲带回家乡，并传授给石桥镇上《郝吾斋芋行》（刨烟丝）的商人郝吾斋。郝有地一十多，人极聪颖，颇重义气，不仅继承且有发展。他会唱许多曲段词牌，兼擅长琵琶、三弦、古筝诸种乐器。唱奏俱佳，名扬于宛。郝吾斋又把演唱弹奏技艺传给全振文、全振武兄弟及李庆甫等人，经常以曲会友，相互激励。大调曲名家邓县曹东扶（1937年至石桥）、唐河堂振范先生都曾专程登门拜会郝吾斋，取长补短，交流艺术。郝吾斋于解放初期去世。

一九五三年六月，石桥镇成立了“南阳曲艺改进社”，这是南阳历史上第一个民办性质的业余大调曲研究团体。

因“南阳曲艺改进社”（以下简称改进社）设在艺人张彦如主持的茶馆里，故群众习惯地称为“文艺茶社”。改进社的建立系由全振武发起，参加成员有张彦如、张毅然、严绍明、严绍湘、阎聘三、王金章、高崇德、周化学、高传新、全振文等十余人。建社资金是茶社成员即曲友们凑份子以集资形式共筹款三百元，当了张彦如的房舍为茶馆阵地，全振武被推选为社长。

改进社的活动是研究和演唱并重。每当演唱时茶馆内外座无虚席，乐音绕耳，群情激荡。遇到需群口接唱时，一人唱众人和，气氛热烈，很受欢迎。1954年春，改进社成员王金章把自己多年研究的音乐成果《打茶盅》向茶社公开，向群众表演。《打茶盅》即用七个细瓷茶盅注入多少不等的水，定出音的高低，再用细竹签按节奏敲打，奏出清亮悦耳的大调曲音乐牌子。

1954年春，南阳县文化馆与改进社取得联系并对其加强领导，逐步明确了改进社的目的和任务。经艺人讨论制定了六条宗旨：说新唱新，宣传党的政策，为党的中心工作服务；下乡为农民演出，不收费；流散艺人过往石桥帮助解决食宿；走时赠送盘川；改进社成员下乡演出无补助；以曲会友，欢迎外地艺人来社交流技艺。改进社下乡演出活动时间多在晚上或农闲，演出地点多在镇上或较近农村，成员日常工作是经营茶馆生意。

当时演唱的节目是新曲目和传统节目并重。新曲目主要有《渔夫恨》、《人民军队力量大》、《美帝凶残》（1953年）、《十二个月》、《大摔神》、《喜入伍》（1954年）《卖余粮》、《七里园普选》、《孤胆英雄》（1955）等，多数节目由仝振武按好曲牌后演出。

改进社在研究活动上，也取得了一定成绩。对以讹化讹、长期弄错的曲牌进行校音、校义、正音工作。如把“玉娥郎”的曲牌正音为“鱼卧浪”，“南罗北柳”正名为“南罗北鼓”，“落江雁”正名为“罗江怨”，把混为一谈的“太湖”与“潼关”、“清江”与“京垛子”、“马头”与“垛子马头”等加以区别。

为了加强学习，提高觉悟，茶社订了《河南日报》、《文汇报》、《戏剧报》、《人民文学》、《南阳日报》等十几种报刊，摆列茶室内供阅读。

1957年2月，当时任文化部艺术管理局局长的著名戏剧家、诗人田汉，在参加河南省首届戏曲观摩演出大会后，专程从郑州来宛视察。到南阳的第二天，即和摄影家曹家振同志一起，由魏仁平（南阳专署文化局干部）、陈玉裘（南阳县文化馆长）陪同到石桥，看望文艺茶社社员。仝振武向田汉详细汇报了建社经过、在改革曲艺、团结艺人、宣传党的方针政策、活跃群众文化生活上所起的作用。田汉听后高兴地说：“你们的文艺茶社办得很好。在农村集镇上有这样一个文艺阵地，既可以丰富群众的文

艺生活，宣传党的方针政策，为社会主义服务，又可以研究曲艺，团结艺人，繁荣曲艺事业，你们要很好地办下去。”在听完艺人演唱后，田汉又说：“大调曲在南阳有着深厚的群众基础。今后在曲艺改进工作中，应以大调曲为重点。”看到茶社设备简陋，室内光线太暗，他以私人名义资助茶社三十元，聊作粉刷墙壁之用。

经田汉提议，“南阳曲艺改进社”更名为“南阳大调曲改进社”，得到茶社成员的赞同。

田汉观看了石桥集镇市场，并在街头小摊上选购了几幅民间艺术木板年画，十分珍爱。

从石桥镇回到南阳的当晚，南阳市、县文化馆联合为田汉组织了一个大调曲演唱会。田汉在听完由严绍湘演唱，全振武（琵琶）、阎聘三（三弦）、张毅然（胡琴）、马岚峰（古筝）伴奏的《霸王别姬》、《打渔杀家》、《潇湘哭黛》三个曲子后，连声称好，赞扬南阳大调曲的词牌“多姿多采，丰繁异样”。离南阳前，田汉又嘱咐陪同人员：“要给专员汇报一下，群众对曲艺喜闻乐见，要很好地抓一抓；最好搞一些专业团队和专业研究人员，政府应给以必要的资助。”

此后，石桥文艺茶社受到地、县文化部门的重视和支持。艺人们很受鼓舞，情绪高昂，演出频繁，接待四方艺人，热情厚道，被誉为“艺人之家”。

1958年，“大跃进”中刮起了“共产风”，文艺茶社被石桥公社合作社划归商业系统领导，取消了文艺宣传性质，原茶社人员也被取而代之。茶社社长全振武诉理无门，就给田汉写信反映情况。田汉很快回了信，并委托河南省文化局付局长冯纪汉妥善处理。冯纪汉和南阳专区工商局联系，派人查明情况，对照政策，认为不应将文艺茶社归入个体商户，当即通知石桥公社合作社发还茶社全部财产，调回茶社全体成员，继续开展研究、演唱活动。

1960年春，河南省举办“民间音乐舞蹈会演”，文艺茶社作为南阳地区代表队的组成部分参加了演出，演出的节目是《大调曲曲牌联奏》，荣获集体音乐一等奖。

在1961——1963年开展的挖掘传统曲艺工作中。仝振武几乎走遍了南阳地区各县，收集记录了《红楼梦》段子32个，《西厢记》段子16个，《三国》段子120多个，以及《白蛇传》、《水浒》、《梁祝》的全部段子，还有二百多个曲牌和数十个板头曲。如牌子曲《寄生草》、《唤红娘》、《扳倒井》、《珍珠翠》、和板头曲《苏武牧羊》、《葡萄架》、《争梅》、《孔子哭颜回》、《下河》、《孝顺歌》等。

1963年4月，南阳专署文化局主办在市人民会场举行“板头曲会演”，石桥大调曲改进社参加的节目是仝振武（琵琶）、马凤峰（古筝）、阎聘三（三弦）、张毅然（小胡琴）联弹的《百鸟朝凤》、《大泉》，获一等奖。

1966年开始的“文化大革命”的浩劫中，石桥大调曲茶社受到了严重破坏和致命打击。茶社被贬为演唱帝王将相、才子佳人的“复辟黑窝”，茶社主要成员成了“四条汉子”田汉的黑爪牙。1968年夏，茶社骨干成员，擅弹八角鼓和演唱生活曲儿的手张宴如，被批斗游街、残酷迫害致死。茶社的曲艺活动中断。

目前，石桥镇的大调曲演唱和研究活动，在镇文化站和石桥文化分馆的组织下已经恢复，文化站内设有大调曲演唱室，成立了业余大调曲演唱组，并吸收了新的成员。新老曲友，共聚一堂，逢集之日，曲声盈耳，在建设社会主义精神文明、活跃群众文化生活中做出新的贡献。

（根据本人回忆及仝振武、陈玉裘、张问寒提供材料整理）

陶钝与胡运荣重返舞台

兰 草

新开业的宛城电器服务部格外热闹，双卡收录机播放着浓郁地方特色的河南大调曲子《二嫂买锄》。那悠扬动听的音乐，甜润悦耳的唱腔，引得过路行人戛然止步，情不自禁的走进了商店。这是哪位名演员唱的？竟有如此迷人的魅力！一个农民打扮的中年人贴近柜台凝神听了许久，忽然脱口而出：“胡运荣唱的！”“就是她！”随着一阵笑语喧哗，摆放在货架上的数十盘由中国唱片社出版发行的大调曲子《二嫂买锄》被抢购一空。

剑锋磨砺出，花香苦寒来。1960年刚满13岁的胡运荣来到南阳县曲艺队的时候，给人的形象是瘦小的身材黄病脸儿，缺乏女演员那种固有的秀丽姿态。唯有“曲子圣人”张松亭老师独具慧眼的选中了她，自愿教她学唱大调曲子。天真幼稚的姑娘一接触到这一古老的艺术形式便痴心的爱上了。“行、动、坐、卧，不离这个”。别人下班休息之际，偏是她加劲练功之时。常在梦中睡醒后还要躺在被窝里哼唱半夜。就凭这股迷劲很快登上了舞台，一段传统曲子《赶舟》唱得人们刮目相看了。真正出人头地是在1964年冬季河南省现代曲目观摩演出大会上，她和她的老搭档陈友兰对唱的《助人为乐》，以生动活泼地表演技艺博得了雷鸣般的掌声。省会数家报刊纷纷刊登评论和剧照。从此，这位解放后成长起来的第一代大调曲子女演员蜚声曲坛。闻名遐迩。1965年，中国曲协副主席陶钝、著名诗人王亚平和曲艺作家冯不异来南阳看了她演唱的《棉田风波》后，兴奋得连声赞许，并亲自撰写评论文章。

不少曲艺爱好者都在私下探讨一个问题：胡运荣演唱的大调曲子为什么赢得各阶层听众的欢迎，久听不烦，为之陶醉！奥妙在哪里？人们象画速写那样，灵敏准确的抓住了特点。她嗓音甜美，韵味纯正，唱起来柔和缠绵，行腔舒展自如。正象一位老艺人所形容的那样：她一张嘴唱，声音硬往你耳杂眼儿里钻，抠都抠不出来！真是沙瓢西瓜拌白糖——沙楞楞、甜丝丝，老少皆宜。她不仅有一副天然的好嗓子，而且，表演亦有特色：炽热泼辣，自然大方，表情细腻传神，生活气息浓郁。擅长演唱抒情的传统曲目，更善于演唱现代生活的风趣段子。然而，这位深受群众喜爱的大调曲子演员也会因其特点遭到冷落。“四人帮”闹得最凶的1975年春天，全国组织曲艺调演，有关单位想把她推上去。结果缘于“噪音不高昂，缺乏激情”未能中选。最后总算以观摩代表身份获准进京了。来到首都，她马上想起了阔别十年的全国曲协副主席陶钝；他的处境如何，身体怎样？无不一一惦记。于是，随同山东、河南的几位同志去看望这位靠边站的、曲艺界德高望重的老人，陶老一一询问了大家的工作、学习情况，十分诙谐的对胡运荣说：“诸葛庐前定有三请，有朝一日你们会重返舞台。”众人在欢声笑语中一齐动手帮厨做饭，同桌共餐。山东的同志还特意把陶老接到住地去审查他们演出的节目。谁也没有想到，同行之间的正当聚会和有益活动却被“四人帮”斥为“网罗黑线人物，搞文艺回潮”，炮制了一个骇人听闻的“陶钝事件”。（亦称“陶李事件”，李指山东省文化局李寿山）凡到陶钝家去的人和平时有书信往来的曲艺工作者，皆受株连。胡运荣还没离开北京，长途电话已经挂到了南阳。经过一阵急风暴雨般的点名批判，反省检查后，这位风华正茂的演员怀着愤懑的心情，被迫退下了曲艺舞台。

曾多次发誓，“我这一生嫁给了大调曲子”的胡运荣，并没因为厄运改行而心灰意冷。相反，更加珍视自己的艺术事业。

在车队料库当保管员那些年月里，她琴不离手，曲不离口，经常参加业余演唱活动。辛勤的耕耘使艺术之花常开不败，永葆芳馨。一位从美国回来探亲的博士通过统战部门特地慕名拜访了她，一次录走她演唱的四段优秀传统曲子，把我们中华民族的独特艺术带到了遥遥万里的异国。

1978年的中秋季节，不甘寂寞的胡运荣忽然得到一个欣慰的消息：复职工作的全国曲协副主席陶钝远从松花江畔哈尔滨托人带给她一封书札。信中写道：“……南望隆中，不尽函言。回忆‘诸葛庐前定有三请’这话，给你们惹了祸。今天，三请的时机到，诸葛先生还不出山吗？”胡运荣手捧信纸，潸然泪下。一位久负盛名的曲艺界老前辈如此关心青年演员，着实令人感动。她充满了“出山”的信心，做好了登台的准备。1981年，她终于重返舞台，焕发了艺术青春。她演唱的《二嫂买锄》一举获得全国曲艺优秀节目（北方片）观摩演出一等奖，中国唱片社灌了唱片。1986年，她和胞弟胡运龙对唱的《打电话》在全国曲艺新曲（书）目比赛中喜得双奖，八十六岁的中国文联副主席陶钝为她题词祝贺。

连续获奖的胡运荣不为既有成绩而满足，反把荣誉当动力。陶钝的题词“艺术高峰待勇夫”正在激励她继续勤学苦练，努力攀登不止。前不久，她光荣的加入了中国共产党，在人生的旅途上又迈出了新的一步。

曲艺传统节目调查表

(河南坠子、河洛大鼓、大书) 1957年12月

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
三 国	大书	袍 带	四个月	王干臣(许昌市曲艺组)
水 浒	大书	农民起义	三个月	段绍周(开封)
西 游 记	大书	神 话	三个月	程文和(洛阳曲艺组)
说 岳	大书	袍 带	二个月	郑玉民(洛阳市)
儿女英雄传	大书	侠 义	一个半月	段 绍 周
封 神 榜	大书	神 话	二个月	李玉柱(洛阳市)
隋唐演义	大书	袍带小说	三个月	付德伍、李玉柱(洛阳市)
说 唐	大书	袍带小说	三个月	刘明枝
三侠五义	大书	短打侠义	二个月	段 绍 周
小 五 义	大书	短打侠义	二个半月	段 绍 周
聊 斋	大书	鬼 狐	一个半月	段绍周、程文和
大明英烈传	大书	袍 带	七十天	段 绍 周
春秋烈国	大书	袍 带	三个月	黄克忠、纪万春、王非
杨 家 将	大书	袍 带	三个月	程轲、王保民(郑州)
狄青征西	大书	袍 带	二个月	孟治法、纪万春
东 汉	大书	袍 带	三个月	王 保 民
西 汉	大书	袍 带	二个月	王 连 堂
刘 公 案	大书	公 案	四个月	程文和、纪万春
包 公 案	大书	公 案	十五个月	程 文 和
秦 英 征 西	大书	袍 带	一个月	刘 明 枝

续

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
粉 庄 楼	大书	短打、袍带	三个月	程文和
困 南 唐	大书	袍 带	二个月	马少臣 (郑州市)
小 八 义	大书	短 打	二个半月	程文和 段绍周
绿 牡 丹	大书	短 短	一个月	辛松宾 (大洋马)
裴 元 庆	大书	袍 带	四个月	黄克忠
大 红 袍	大书	公 案	二个月	王保民、李治邦
小 红 袍	大书	公 案	二个月	王立兴(开封曲艺部)
薛 礼 征 东	大书	袍 带	二个月	程文和、王连堂
丁 山 征 西	大书	袍 带	三个月	程文和、王连堂
薛 刚 反 堂	大书	袍 带	三个月	程文和、李永霞、刘桂枝
孟 丽 君	大书	爱 情	三个月	程文和
残 唐 五 代	大书	袍 带	一个月	张福祥、马少臣
南 宋 英 烈	大书	袍 带 短 打	六个月	朱子英、宋克真(商丘)
大 八 义	大书	短 袍 打	二个月	段绍周、吴志英、(开封)
八 虎 英 雄 传	大书	短 袍 带	二个月	张明远(信阳光山)
彩 球 传	大书	爱 情	二个月	张 明 远
彭 公 案	大书	公 案	二个月	郑玉彬(洛阳市)
施 公 案	大书	公 案	二个月	辛松宾 (大洋马)
王 起 卖 谷 腐	大书	人 情	十天	李 治 邦
赶 花 船	大书	爱 情	一个月	李 治 邦
虞 公 案	大书	公 案	二个月	段绍周、马素芳

续

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
五女兴唐传	大书	袍 带	二个月	刘喜红
海公云侠	大书	短 打	二个月	马素芳
海公五侠女	大书	短 打	三个月	段绍周、龚祥臣(息县)
吕四娘刺雍正	大书	剑 侠	五个月	戴耀亭、周文贞
七真八义	大书	剑 侠	三个月	杨金亭(开封)
七剑十三侠	大书	书		
十粒金丹	大书	有		
千里驹	大书	袍	二 个 月	张福祥
乾坤镜	大书	带		张福祥
王华买父	大书	情	半 月	李治邦
康文秀私访	大书	情	十 天	李敬礼 翠
武则天	大书	案	二 月	付德伍(开封)
四大奇案	大书	案	一 月	李治邦、刘明枝
紫金镯	大书	带		
包公剑侠图	大书	侠		程文和
乾隆游北园	大书	侠	三 个 月	赵志坡(禹县)
洪武剑侠图	大书	侠	三 个 月	纪侠生(西安市)
永庆升平	大书	短	三 个 月	段绍周、辛松宾
济公传	大书	打	一 年	赵发林
大狼山	大书	打	一 六 半	王非、马少臣、纪万春
双镖记	大书	打	月 月	刘宗琴

续

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
三侠剑	大书	短 打	八个月	段绍周
雍正剑侠图	大书	短 打	六个月	段绍周
乾隆游江南	大书	短 打	四 月	王小岩(西安市)
正德游江南	大书	有 书		
马乾隆走国	大书	有 书		王元伦、赵金祥、刘明枝
月唐全传	大书	袍 带	四个月	王非、纪万春、张清
穿金扇	大书	爱 情	一个月	刘明枝
大快人心	大书	剑 侠	三个月	王非、纪万春、马志川
人美图	大书	剑 侠		刘喜红、纪万春
九美图	大书	剑 侠		刘喜红、纪万春、宋理荣 (郑州)
十美图	大书	刘喜红有书		
汉人义 (三侠剑)	大书	剑 侠	二个月	段绍周
五剑三侠	大书	剑 侠	二个月	龚祥臣(息县)
十五义	大书	剑 侠		
青衣女侠	大书	剑 侠	八个月	马素芳、伍申洞
三门街	大书	一有书一		潼川(周口)
五色云	大书	爱 情	十五天	杨西庚(洛阳市)
北宋英烈	大书	短 打	三个月	吴志英
后部精忠	大书	短打、袍带	三个月	孟治法
五女七真	大书	短打、袍带	四个月	孟治法
万年青	大书	短打、袍带	一个月	孟治法

续

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
平北宋	大书	袍 带	一个月	孟治法
荒江女侠	大书	武 侠	廿天	孟治法
罗家将	大书	袍 带	五十天	黄克忠
单刀闯八侠	大书	短 打	二十天	孟治法
十小英雄传	大书	短 打	五个月	邢玉霞
碧血鸳鸯	大书	有 书		
巧合奇冤	大书	人 情	十天	李风鸣(商丘)
好逑传	大书	爱 情	一月	张品三
海公外史	大书		四十天	孟治法
山东大侠	大书	孟治法有书		
三黑下山	大书	孟治法有书		
金链亭	大书	孟治法有书		
万花楼	大书	袍 带	三个月	张玉清、纪万春(开封) 平舆曲艺组
香球记	大书	袍 带	三十天	张玉清、纪万春(开封) 平舆曲艺组
香莲帕	大书	袍 带	四十天	赵玉琴(内黄曲艺组)
五虎重英雄	大书	短打、侠义	三十天	张玉清
林水平妖传	大书	短打、神怪	二个月	赵玉琴
狄青征南	大书	袍 带	三十天	赵玉琴
双珠球	大书		五十天	赵玉琴
后水浒	大书	袍 带	三十天	杨子仁(漯河曲艺组)

续

节目名称	体裁	题 材	演出时间	演出者及地址
三剑四侠大八义(南宋后部)	大书	短 袍 打 带	三十天 三个月	纪万春 赵玉琴
花木兰	大书	袍 带	三个月	赵玉琴
水湿红袍	大书	袍 带	三个月	赵玉琴
三 宝 图	大书		六个月	张文玉(漯河曲艺组)
百鸟楼(三侠剑前部)		短 打	四个月	李 驰(漯河曲艺组)
白牡丹(正德下江南)		案 公	二个月	赵玉琴
燕王扫北		袍 带	一个月	赵玉琴

(选自省戏研所资料室艺术档案)

南阳大调曲的生活段子

阎天民

大调曲亦称鼓子曲，为我省主要曲种之一，也是较古老的一种曲艺形式。其流行地区为河南省及湖北、陕西、安徽部分地区。据现有资料，它产生于明末清初，约有三百余年的历史。在被称为“曲艺之乡”的豫西南阳，大调曲子流传极广。特别是南阳府及其周围的邓县、唐河、方城、新野、南召、镇平、社旗诸县的县城和农村集镇上，有着不少被称为“曲友”的鼓子曲爱好者，分布在士、农、工、商各个行业中。每当华灯初上或月白风清之夜，这些业余曲艺艺人就相约聚会，或茶馆酒肆，或群众纳凉的路旁、场上，或在某曲友的厅堂内院，抓筝拨弦、弹鼓击节，引吭高歌，竞相献艺。这些演出既不化妆又不收费，只是由召集人略备烟茶，聊以助兴而已。演唱者是那样的热心，那样的陶醉，听众也是那样的喜爱，那样的入迷。在演唱中，遇到需群口接和的调门时，并不需招呼听众即自动地一齐应腔，或气势磅礴，或悠扬风趣，一人唱众人和，好一派“下里巴人”的浓郁的艺术气氛！据老曲友回忆，其时南阳府一城内，就有二十几处这样的鼓子曲“窝儿”。这些自发的演唱者，往往能唱到深夜，忘记疲劳，忘记忧愁，甚至有通宵轮唱，如迷如痴，以至不知东方之既白者。笔者少年时常有幸听曲儿，总觉得听鼓子曲是一种美的陶冶，乐的感染，一种艺术的享受。我曾经听过被称为南阳县“曲子圣人”的（已故）张松亭先生的演唱，那种从容不迫、出腔不凡，时而慷慨激昂，时而悱恻缠绵，状物叙情莫不毕肖的音

容神貌，听着听着，直令人想起“此曲只应天上有，人间那得几回闻”的名句来。

鼓子曲的音乐颇有特色。它的伴奏乐器有三弦、古筝、琵琶、月琴、扬琴、二胡、檀板、八角鼓等，是以拨弹乐器为主的诸种乐器的综合，谐和一体，水乳交融。“鼓子头”的前奏音乐一起，立刻就把听众带入古老的民乐境界中去，受其感染，为其折服。鼓子曲的乐器亦可单独的演奏器乐曲，如《桃李园序》、《雨打芭蕉》、《高山流水》、《四季盼望》等。

鼓子曲的唱腔丰富，约有一百三十多个曲牌调门。一般唱段，多是“鼓头”开始，“鼓尾”结束，中间以多种曲调铺展连缀，如“上下句”、“打枣竿”、“落江雁”、“坡儿下”、“剪剪花”、“银扭丝”、“双叠翠”、“太平年”、“莲花落”、“诗篇”、“汉江”、“扬调”、“满舟”、“书韵”、“呀呀油”等。极力渲染，畅情抒怀，其最感人之处也多是中间这一部分。这一部分中多数曲调是比较好学的。曾听一位老曲友说，姊妹俩推磨，一边推着一边学会了唱大调曲子。这也说明了鼓子曲当年为什么那么盛行，为什么能一人唱之众人和之，易学易记易传，特别在大调曲的生活段子中，特点更为鲜明，这是她能够普及的原因之一。它的音乐唱腔许多是流传于群众中的民歌、渔歌、山歌、民间小调演变而成，属于“下里巴人”范畴的。鼓子曲唱腔音乐中还有“阳春白雪”，是它的牌子曲，如“倒推船”、“石梅花”、“上小楼”、“马头”“垛子”、“满江红”等数十种，字数、音律、节奏、转折都要求很严格，学唱不易，因而在群众中也较难流传。

鼓子曲本是产生于民间，流传于民间的通俗曲艺形式。但进入城市后，文人学士、士大夫阶级参与进去，添音润色，则逐渐变得高雅了。原中国曲艺家协会主席陶钝同志在1982年2月给我的信中说：“从整个曲艺来看，我们三十年来改革了短段书，忽视

了中长篇书。就是短段书也没有跳出子弟书的框框。文人写的书和众人唱出来的书是大有区别的。可以看出子弟书和你们那里大调曲子词是文人写的。三弦书的词，还有西路山东琴书的词是艺人唱出来的。我们应当把流行在农村，为农民所喜爱的，生活气息最浓厚的书目搜集起来，稍加整理，存作资料。”陶老所指，即鼓子曲中雅的部分，其俗的部分，则是今存百余段的生活段子了。就资料比较，鼓子曲中的《红楼梦》曲，和清八旗子弟书有惊人的相似处，很可能这一部分是从清宫帝都中传出来的。鼓子曲又从茶馆酒肆进入了达官贵人、商贾士绅的厅堂客舍，时常举行“曲会”。现存的老艺人不少还保留着师承的传统演唱方式：音乐前奏一停，演唱者要手托檀板，恭恭敬敬地向在坐听众及乐手，谦让一圈儿，以示客气。众人都打过招呼后，再轻轻击板表示“献丑”了。然后从走过门进入演唱，演唱时要正襟危坐，闭目端庄，表示目不斜视，品格高尚。这是因为旧时在客厅演唱，达官贵人的女眷们依例聚在厅堂两边厢屋内，隔帘听唱。演唱者闭目端坐，以避瓜田李下之嫌。直至解放以后，大调曲艺人在党的号召下，解放思想，改革艺术，变闭目静坐为登台表演，且唱且表，在这方面南阳县艺人王富贵就是最早的改革者之一。艺人们还背筝持鼓，走村串户，活动于田间地头，讴歌于场院牛屋，使大调曲艺术又回到人民中间。

民国初年，南阳、洛阳一带，有人把鼓子曲中易学的一些调门，作为春、灯节时民间文艺活动踩高跷的调门。“高跷”，俗称“杉木腿”，是表演者化装成生、旦、净、末、丑以及被称为“老傻板”的老旦之类角色，腿上缚以二尺多长的木棍，在踩街游行中打场表演的，其表演多是情节简单的戏曲动作，如“扑蝶”、“抢伞”、“戏金蟾”等，在打击乐的伴奏下，高唱着大调曲儿，声色并茂，载舞载歌，此后不久，就有一批艺人把“杉木腿”曲调搬上舞台，由乐器伴奏化妆演戏，群

众称为“高台曲儿”，并称小调曲，以与大调曲（鼓子曲）区别。当然，为了争取听众欢迎和表演的方便，艺人们也将一些曲调改得更为活泼、俏丽、风趣、花哨、富于动作性，更多地吸收了旱船歌和山歌、渔歌、号子的特点。此即目前风靡数省的河南曲剧的源起。南阳地方最早一代的高台曲儿演员即艺名为“大金牙”（本名牛新武）、“庄稼人”（本名王又文）、“曲王”（本名曲干卿）、“白菜心”、“浪八圈”、“蹦塌天”等人。其演出剧目为《对花庭》、《蓝桥段》、《许状元祭塔》、《蔡鸣凤辞店》、《玉美人告状》、《李豁子离婚》、《安安送米》、《阎家滩》等，大多是反映生活、爱情、伦理道德方面的剧目。

鼓子曲的曲词，除《陈三两全传》、《白蛇全传》、《陈妙常全传》等折子串成的中篇外，几乎全是段子，据目前所知尚有五百余段。内容包括：《三国》、《列国》、《红楼梦》、《水浒》、《西游记》、其它历史段子和大量的民间生活段子。其生活气息最浓厚、民间文学色彩最明显的，也就是被称为“针线簸箩曲儿”的生活段子这一部分。这一部分有神话传说，有戏曲奇闻，有爱情故事，有生活小品，有寓言童话，有风物典故，还有红、白喜事的赞歌、悼词以及富有趣味的笑话、绕口令等。这些生活段子，受士大夫文学影响较小，基本上保持着民间说唱文学的特色。正是这样，在争奇斗妍、异采纷呈的“书山曲海”中，被妇孺老少所喜爱的大调曲的生活段子，才象刚采摘的一束清香带露的山花奇卉，沁人心脾，引人注目。虽然粗犷、野气，却是原来面貌，朴实无华，自然本色。正象是山乡田间的村姑，不施脂粉，不受约束，却以其天然丽质，纯真的心性，活跃于水秀山青的大自然中。

笔者是酷爱大调曲艺术的“曲艺”之一。所闻既多，珍爱犹深。痛感不少德高望重极有造诣的老曲友，猝然长逝，一些久受欢迎、精雕细琢的鼓子曲目也埋入地下，随之湮失，不胜感

叹！这些曲词，流传数百年，经多人之手丰富，经多人之口传唱，反复吟咏，千锤百炼，在民族文学中其价值是不可低估的。乃于数年之前，于工作之余，旅行之便，着手搜集整理鼓子曲的生活段子。承诸曲友支持，同行相沫，虽窗前灯下，几经寒暑，而鼓子曲生活段子（包括部分“西厢”及民间戏曲）竟得一百九十余段。现将目录公之于下，以供编写文化志地方史者参考，为传统曲艺研究提供资料。

鼓子曲生活段子目录 200 段

1、小二姐做梦	2、王大娘钉缸	3、花二姐游棚
4、小寡妇上坟	5、帮闺女	6、王婆劝架
7、卖线	8、王婆骂鸡	9、拉荆笆
10、五元哭墓	11、搬龙角	12、钉缸
13、王员外休妻	14、斗鹌鹑	15、游赤壁
16、闺中怨	17、盼郎	18、鹩哥对
19、醉归	20、讲琴	21、碎琴
22、吉庆词	23、吉庆高照	24、吃醋
25、小姑贤	26、小姑恶	27、罗凤裙
28、琴棋书画	29、翻塔	30、大观灯
31、小观灯	32、小老鼠告状	33、杨八姐游春
34、八仙庆寿	35、庆春词	36、四季词
37、百花词	38、货郎担翻箱	39、母女顶嘴
40、巧女劝娘	41、狗咬狗	42、任家湾
43、张家湾	44、李家集	45、画纱灯
46、孟浩然寻梅	47、小老鼠偷油	48、小尼姑思春
49、老少换	50、踢毡儿	51、满床笏
52、满堂福禄	53、隐士词	54、春景盼郎
55、夏景盼郎	56、秋景盼郎	57、冬景盼郎

58、老包跪嫂	59、梅龙镇	60、马前泼水
61、度林英	62、庙会	63、卖苏三
64、起解	65、探监	66、三堂会审
67、一捧雪	68、蔡伯皆思家	69、赵五娘描影
70、狄仁杰赶考	71、潘金莲拾麦	72、马胡伦换老婆
73、闹天宫	74、游龟山	75、藏舟
76、白蛇寻夫	77、碧花山	78、白蛇下山
79、游西湖	80、游湖惊艳	81、白蛇惊梦
82、盗库银	83、借伞	84、联姻
85、盗灵芝	86、雄黄阵	87、水漫金山
88、断桥	89、合体	90、塔前寄子
91、青儿探塔	92、祭塔	93、许状元祭塔
94、白蛇赠宝衣	95、孟姜女哭长城	96、祭梅
97、落院	98、和番	99、恩怨
100、陈春生投江	101、杜十娘	102、崔氏逼休
103、陈三两(之一)	104、陈三两(之二)	105、(陈三两)之三
106、苏季子还乡	107、王章卧牛衣	108、活捉三郎
109、卸甲封王	110、苏季子荣归	111、苏季子无荣归
112、刘伶醉酒	113、水漫兰桥	114、范蠡游湖
115、潘安探姑	116、云楼分琴	117、云楼盗诗
118、月下来迟	119、待月盼郎	120、秋江赶舟
121、必正归来	122、妙常生子	123、生子荣归
124、秦雪梅吊孝	125、秦雪梅训子	126、独占花魁
127、娶花魁	128、鞭打芦花	129、三娘教子
130、赶媳	131、安安送米	132、渔家乐
133、渔樵耕读	134、天台山	135、山景
136、柳林结拜	137、英台辞学	138、山伯访友
139、英台盼友	140、英台拜墓(之一)	141、英台拜墓(之二)

142、英台拜墓(之三)	143、英台哭墓	144、金精戏义窦
145、留胡子	146、大赐福	147、李雅仙刺目
148、打渔杀家	149、孔子哭颜回	150、吴汉杀妻
151、玉美人告状	152、张紫烟盗令	153、铁冠图
154、送灯	155、翻车	156、小两口顶嘴
157、雷打张继保	158、三怕	159、二愣拜节
160、一字值千斤	161、回娘家	162、喜之喜
163、舍利寺	164、惊艳	165、困普邱
166、莺莺病相思	167、酬韵	168、跳花墙
169、红娘下书	170、闹书斋	171、正传东
172、送药方	173、酬柬	174、拷红(之一)
175、拷红(之二)	176、拷红(之三)8	111、争配
178、三女逞强	179、喷大话	180、酒色财气
181、李豁子离婚	182、反情	183、大烟鬼显魂
184、大收荒	185、妓女告状	186、牛郎织女
187、姜秋莲拾柴	188、一门五福	189、十八扯
190、打金枝	191、投衙	192、五堂会审
193、仁兄会	194、林英害病	195、老头吃巴叉
196、弟兄游湖	197、四十八个半	198、麒麟送子
199、弟兄相会	200、大算卦	

从我演唱“八哥”说起

郑州市曲艺说唱团 **李治邦**

坠子，说起来我也演唱了二十多年了，有点体会没有？有。可是总觉得零零碎碎，串不到一块，也都不成熟，说出来对大家不一定有啥帮助。现在我就从演唱“八哥”说起，大家只当闲没事听“瞎话”一样听听吧！

一、要想效果好 先把观众“咬”

这里说的“咬”，可不是用嘴真咬观众，指的是“抓住”观众，吸住观众，行话说“稳住场子”。这一条很重要，你可别小看。要是上来“咬”不住观众，场子里乱轰轰的，你唱了半天，他还没听清一个字，你的段子再好，演唱水平再高，也是出力不讨好。就拿“八哥”来说吧，这个段子是个神话故事。段子很好，可是不长，有半个多钟头就演唱完了，要是场子不静，说过去就过去了，那会有啥好效果呢！那么，咋着才能“咬”住观众呢？我过去用了这样几个方法：

1、根据前一个节目的形式、内容加垫话。顺着唱“八哥”这样半个多钟头的小段子，按着曲艺演出的习惯，都是放在中间或后边。前边人家都演唱了很多好节目，这一接，一定要接好，才能咬住观众。咋接呢？

顺着接：意思是顺着前一个节目的内容接。有一次我接相

声。相声笑话多，说的也好，刚一说完，场子里“炸了堂”，乱轰轰的，有说的有笑的。我上场后，就顺着说了个小笑话，逗得观众笑了半天。他这一笑不要紧，把刚才听的相声就忘了大半了。“神”都集中到我的身上了，这时候再开始演唱“八哥”。

还有一次，我接坠子，行话说这是“热接”。他说的是“包公铡陈世美”。我这天准备说“海瑞”。正说到包公举起钢铡往下铡时，他打住了。观众这会儿的情绪可够紧张的了。我上场后，就还顺着包公说。我说：“老包为啥敢铡陈世美呢？就因为它钢心铁胆，为官正直无私，是咱们历史上一个好官。像这样的好官，历史上除了包公还有，大宋出了老包，大明出了个海瑞……”接着我把海瑞的正直无私简单地说了几句。这样就把观众引到“海瑞”这个节目上了。

“批买卖”：这是一句行话。这种接法是把前一个节目再学一段或几句。用这种方法可要记着不能为了“宠”自家而“灭”人家，不能出人家的洋相要说人家的好处，引到自己的节目上。我不常用这一种方法，就是用，最后也要给人家“收”起来。

2、根据观众对象加垫话。每天我上场前总要摸一下观众的情况。要是老观众（常来的）多，对我都熟悉，那就费事小点；要是新观众多，那我就特别注意啦。说实在的，咱是上了年纪的男演员，论嗓子不如女演员，论扮相不如年青人，咱的调门也老，不熟悉的观众猛一听会听不惯的。有一次我演“八哥”，上场唱第一个腔弯后，我加了这么几句话：“有的观众说啦：‘你这腔咋这味儿哩？’这是老腔。一股老味。有人好听新腔，可也有人好听老腔。就跟买东西一样，有人好买鲜的，也有人好买老的，不信，问问在座的，买南瓜都想要老的，老的又甜又面。别看我老了，我还会学八哥叫，不信您就往下听。”这一说，引得大家轰堂一笑，介绍了调门，让观众包涵了我，同时我也往“八哥”身上引了一步。有时候一上场我也用这样的垫话：“谁是老师？”

在座的人都是老师，您听了“八哥”给我提些意见，下次我就唱好了，这不是老师吗？”话不多，可是观众跟我又走近了一步，精神集中了，包涵我了，也容易静心听了。

3、根据节目先后次序确定要不要垫话。垫话不是每次都用，要是前一个节目效果不太好，可以不用。要是自己的节目压大轴，也可以不用。因为你是最后一个节目啦，观众没有别的盼头，你一出来观众必定注意，那就要上来用节目的主要情节一连，“打几炮”，行话叫“贯口”，抓住观众。如有一回我唱“刘墉下南京”，一上场我就把惊堂木一拍说：“河滩里有一个死人。这死人是谁呢？是刘同勋他爹。他爹咋会死到这儿呢……”。这样，上来就把观众“咬”住了。

曲艺和戏曲不同。戏曲开演前都要敲一阵子锣鼓压压场子，振振人心。曲艺就得想法用唱和词来振人心、“咬”观众。上边这些方法不是死的，要根据时间、情况、观众灵活着用。曲艺界常说演唱是“生意”，我想就是要求演员经常“生”出主“意”的意思。只要动脑子就会“咬”住观众。

二、要想演的好 手眼要跟到

一上场“咬”住观众啦，观众注意听了，可是演唱当中说不好，他还会走，还会不听，场子还会乱。

曲艺演员要想演好，自然得会说、会唱，说得好，唱得好。该短的就短，该长的就长。像过程呀，走路呀，……都叫它短些。“八哥”中王大胆和八哥往北京，从登封到北京一千多里路，我只用了十二个字就说完了。这十二个字是：“一直正北，一直正北，一直正北”。因为这不是重点，你说得多了，观众会不听，浪费观众的精力，到真该注意的地方又没精神了。

手跟眼是表演的两大法宝。只要用的好，观众的注意力一点也散不了。“八哥”中王大胆上山砍柴在树底下凉快，听见树

上八哥说“快救命”，我用了三个眼神：第一个是听到声音后向前看，表示惊，第二个是向左右看，意思是“找一找是谁在这深山里说话哩！”第三个是抬头向树上看“呵，找着了，是个会说话的八哥！”这样，观众就会跟着我的眼神看。后来，八哥下来落在扁担上，王大胆对八哥说：“八哥，你走吧！”说这一句时，我是弯腰低头对脚前的台板说的，虽说我没有对着观众，观众可是愿意，他们也跟着我看，好像八哥就在台上。八哥说：“我不走！”这一句我蹲下扭头斜向右上方做对王大胆说话的样子，我这一斜不要紧，观众的眼也就跟着我走了。这样给观众的印象就更形象了。后来进北京后，八哥落到王大胆肩上，他俩对话时，我的眼神也是跟着他俩的方向转，头也跟着扭。这动作怪简单，观众可喜欢，看着觉得真，听着觉得好。

手上的学问可大啦，要是用的好，它能指挥观众，不信举几个例子：

演唱“八哥”中，王大胆抬起头来往树上找八哥时，随着“哪儿？”“谁呀？”几个问号，我猛的用手往舞台上空一指，观众可随着我的手指往上看起来啦！我说：“是个八哥！”观众也就跟看见一个真八哥一样。后来八哥在北京骂了张恶霸，被张恶霸揪了毛要煮吃的时候，厨师傅把它偷偷藏到被窝时，我用手先指了一下观众。这一指是叫观众注意，接着顺手指到舞台上桌子角上，这就把观众的眼光引到桌角上来了。好象看见八哥一样。

手跟眼要用，不用不好，但也不能乱用；用的好，一直能拉住观众的“神”，场上“温”不了，要啥效果有啥效果。

话可又说回来了。眼跟手要想用的好，演员心里非得先“有”不行。俺们常说：“心中不笑，脸不会笑；心中不恼，脸也不会恼”。意思是说，演啥心中得有啥，演唱八哥哭诉身世的时候，演员自己就得先同情八哥，心里酸溜溜地才能感动别人；唱到恶霸要吃八哥时，演员先得恨，观众才会跟着恨。手眼才会用的合

适，既不过火又不会不够。俺曲艺界常说演员就是评判员，我想就是指的这。该恨的要恨，该喜的要喜，爱憎分清楚，观众也就跟着你走，说你评的对、合理。

三、要想唱的“响”，先得装的像

这个“响”字是说唱得好的意思。曲艺演员不能像戏曲演员一样，演好人出场就扮个好人脸，演坏人就抹个大白脸。戏曲演员一个人扮一个角，曲艺演员一个人就要扮几个或几十个角色，又不能一会化一个装，这就要靠装的像。我在演唱“八哥”中主要从两方面注意了“装得像”：

一是说话声音要像。八哥说话我用的细鸟音，听起来像鸟又像人；王大胆是个忠厚的劳动人，我用的是粗憨的宏亮的声音，直接了当的话；张恶霸是北京人，我撇了南腔北调，好出他的相；李二别筋虽说也是北京人，可他是个正面人物，我还是用的河南话，这样人家听着亲切、可爱。一种人一种声音，从开始一直贯穿到结尾，观众听着，就是有点私事当间少听一点，回来接着听时，光听声音也知道是谁。干俺这一行的，就怕人家一低头、一转身、一吐唾沫再听时，分不清台上说的是公是母啦。

曲艺演员道具少，只有鼓、剪板、小锣等几样东西，要装的像还得想法利用这些道具。“八哥”中演到八哥藏到被窝里，我利用堂桌上的桌帘角，说到和尚念经，我就用剪板当木鱼，这也不是死的，只要像就行。

另一点是身形装的像。八哥说话，我就学八哥的动作，两手向前一交叉，嘴稍厥一点；学张恶霸抓八哥时，就狠一点，唱到最后张恶霸受罚时装点狼狈像，这些效果都好。

像也不是像戏曲一样要求“真像”，基本上像就可以了。可是这个“假”像要让观众感到真像才行。

四、一笑三分响，包袱要丢响

曲艺里包袱很重要。丢的响，观众情绪越来越高，效果也更大；丢不响，那就窝囊了。我演“八哥”丢包袱时注意了以下几点：

①丢包袱前一定要垫平。这里说的“垫平”是指的要说清楚，像人物的关系啦，事情的来龙去脉啦都要交待清楚。曲艺界有句行话：“交待不清如钝刀杀人”。意思是说一定要交待清楚。像“八哥”中掏钱的那个包袱，前边非得说清楚：王大胆带着八哥到北京，到前门大街看见两家茶馆：路东的人满满的，路西的只有六个人，路东的是张恶霸的，别人怕得罪他，都来他的茶馆；路西是个好人外号李二别筋的茶馆。八哥他俩进了李二别筋的茶馆。八哥飞到楼上叫人，人们一听说八哥会唱河南戏，都跑到李二别筋的茶馆里了。八哥一唱戏，观众就掏钱，一会儿就掏了四菠萝另三碗。这是因为啥呢！因为只顾听，听迷了，嘴里只顾说“好啊”、“好啊”手一个劲的往外掏。每次说到这儿都是轰堂大笑。如果前边一家是恶霸、一家是好人不交待清楚，要是平常的生意情况没有交待清楚，效果都不会那么大。

②丢包袱前和丢包袱时演员不能先笑。有时候你越不笑，效果越好；相反的，你一笑，就像汽球跑气了，观众倒不笑了。

③要运用停顿，运用表情和眼神。有时候，前边也垫好了，快丢包袱啦，观众还不大集中，可以说到“吃劲”的地方稍停一下。这一停，眼再一扫，观众一定注意你，观众想下边一定是一句重要的话。观众有准备了，再丢包袱，他们听的清楚，效果就大。像上面说的掏钱的包袱，接着下边又一个包袱。那是：李二别筋的茶馆人越来越多，张恶霸那边三天只卖一壶茶。说到这儿稍停一下，眼扫一下观众。意思是您看，这不是活该吗！这时有的观众因为解气也会笑，但是小笑。稍停后马上用力说出包袱“还是账的”，这几个字，一定要字字打到观众耳朵里，效果自然更大。

④丢包袱不能出洋相，要根据情节掌握分寸。过火了，观众也会不笑，就是笑，也会说你“做过火了”，这不是真笑，对情节没有好处。有些低级的东西一定要改，从前在“八哥”中，最后说到张恶霸要上天时，八哥假装佛爷叫他们一家人都脱衣服、剃毛，说是不能带凡间的东西，里边有些低级的词，那时观众也笑，但对八哥不好，我把它去掉了，改了一下，效果还是很好。

话也说完了，算不算体会，反正就是这一堆，要是好，大家就用，不好给我提出来，我好改。

(长水整理)

河南坠子唱出时候的情形

张 长 弓

坠子书唱出时候的情形，就其场面来讲，可以分做三种：

(一) 茶棚下的坠子书

以开封来说，相国寺内，及南关闹市，合计有七八百个茶棚是以唱坠子书来招揽听众的。在许多座位前，有一张方桌，桌上放着直径八寸大小的皮鼓，还有一块小小的醒木。桌后坐着一个或两个盲乐师，手中拉着坠子，足下踏着脚打板。“点生意”后，桌前出现三个或两个女艺人，她们左手握着一副檀木剪板，右手执着一支筷子。一声响来，众乐齐奏。两把坠子拉着同一的快板，艺人手中的剪板哒哒地叫，桌上的皮鼓咚咚地响，与弦子的乐调配合着，奏出统一的合谐的旋律。这一个闹台，会闹得群众耳热心痒，不觉要挤进茶棚内坐下。开腔时候，鼓声停了，艺人手执剪板。与弦子悠扬的声音配合着敲打着；有时候放下剪板，拿起盘

子大小的单钹，用筷子或敲或打或划，与丝弦的节奏拍合着。醒木用得不多，为了振起听众的精神，有时候在桌上乒的一下。这是一种较大的场面。

(二) 露天的坠子书

在群众集聚的场所，亦常有露天的坠子书。单桌后，坐着一位盲乐师，手中拉着，脚下踏着。桌前摆着几条长凳，听众围绕一个圈子，愿坐的坐下。或男或女的艺人一二人不等，手执剪板和乐师合奏一个闹台后，就在听众面前唱起来。

(三) 逛夹道的坠子书

夏天黄昏后出来唱坠子书的，茶棚内的艺人称他们是“逛夹道”的。他们为了生活的压迫，约合一个伙计带路，到背街小巷去“逛夹道”。盲乐师抱着坠子，走着拉着，那种快板的过街调，活泼热闹，颇能引人注意。有人来打招呼，那是生意到了，一个闹台之后，自拉自唱起来。带路的伙计，打着檀板，有时候还会帮腔。

以上三种场合，唱出的书段各有不同。那茶棚内的坠子书，有的专唱小段子，有的专唱大本头，把小段子当作插曲。露天的坠子书，也是以唱大本头为主。逛夹道的坠子书，从来不肯唱小段子的。小段子只须唱二十分钟就完了，唱完后，艺人双手捧着荆盘到听众面前要钱，多少不拘。收钱后，再唱另一段，愿听的坐下，不愿听的可以出去。如唱大本头，是在告一段落喝茶时候才能收钱的。我曾用三个黄昏，听了一部《红风传》，一晚收一次钱。第二晚开唱时候，追述了第一晚的情节；第三晚重复了第一二晚的情节。这样慢慢道来的唱法，既是为了照顾中途参加的听众，又能拖延时间多唱一个黄昏，真是一举两得。

以下再讲坠子书的“引子”吧。奏着闹台的时候，在快板中乐器突然改了慢板。艺人要开腔了。有的开腔就唱书段的正文，

有的先唱四句诗，或者即兴诌一段“引子”，字句的多少不定。

我们常听到的四句，是：

三国战将数马超，定计还数孔明高。

赵云浑身都是胆，张翼德喝断当阳桥。

唱了“引子”后，接着有一段滚口白：

四句上场诗念过，内有半部古段相随。

诸君不嫌俺破喉咙噪，慢慢送来一回。

弦子紧接着拉过门、起板，艺人随着音乐的拍节，言归正传。引子是没一定的，随着艺人的兴趣唱出，有时唱：

交代接纲归正本，论论当年文正风。

哪部书不唱千千遍，小段子经过万人听。

千千遍，万人听，各人口内辩巧能。

一部书要叫两人唱，俱都是音同字不同。

唱书人分出喜怒哀乐四个字，分讲清才能敬先生。

先生们别管俺的腔好歹，只要俺句投韵稳交代清。

从这段引子上，说明了唱书的要分清“喜怒哀乐”的情节，并要唱得“句投韵稳”。有时候又这样唱：

卖罢红尘言归正，论论当年文正风。

回文单表哪一个？接住上文对你明。

人人说我忘记了，小弦子一拉记得清。

爱听文，爱听武，爱听奸来爱听忠。

爱听文来《包公传》，爱听武来《水浒》兵；

爱听奸，《庞国丈》，爱听忠来唱《刘墉》；

半文不文《两块印》，苦辣酸甜《挂红灯》。

诸位先生莫发躁，俺伙计拉我还唱恁们还听。

从这段“引子上”，说明了坠子书顶喜欢唱的大本头，是些什么名目。“引子”大概是唱大本头时才需要的。有时候唱的“引子”，是一个诙谐的小段子，其情调必须注意到上下接纲的调

协。如有一段“引子”是这样唱的：“闲暇无事向正南，遇见个小秃泪涟涟。问声小秃哭啥哩，俺独没有辫子盘！”“闲暇无事向正北，见个石匠背油槌。看你不象裱糊匠，为啥去打龟驮碑！”在这样信口胡诌的“引子”后面，顺势拉扯在书段的正传上。那就是“言归正传”了。

言归正传后，唱奏的情形及其发展的大势是这样：

坠子书的本腔是很少变化的，要是一道腔的唱一个段子，不仅听众厌倦，就是唱奏的艺人也觉得太单调了。有些艺人，为了避免单调，在唱奏的时候生出两种方法。第一是身段表情与情节的配合。例如《凤仪亭》唱到吕布说：“有朝一日得了地，立志先把老贼除！”的时候，就会语言急促、腔调提高地唱出，同时用手势表示出愤怒的样子。又如《黛玉焚稿》唱到“林黛玉看罢诗稿泪如雨，叫紫鹃手帕取来我的亲人”的时候，就会语音迟缓、腔调低沉地唱出，同时用手势表示出抹泪的样子。第二是在坠子本腔中偶然嵌入一支小的插曲。例如在《吕蒙正赶斋》的后半段，“彩球打着了吕蒙正，他手拿彩球去投亲眷”一节，会用一个小调来唱出的。在《古城会》的后半段，“青龙偃月向上举，城头上吓坏涿州范阳张老三”几句，会用梆子腔唱出的。其他《正对花》、《反对花》、《探清水河》几个段子，都是用另一些小调唱出，可见有些艺人是在逐渐改造本腔的唱出，要竭力避免单调的毛病。如能吸收各种小调，把河南鼓子曲中的杂调以及时兴的小调，吸收到坠子书里，唱一段本腔，改唱一支《双迭词》；转入本腔，再插入一支《哭书韵》，或者一支《茨儿山》。按故事情节灵活地运用各种不同的腔调。这样一来，可以增加坠子书的声情，把坠子书的乐调提高一步。

近年来坠子书的唱出，确系在不断地发展。一九四八年冬，豫东有一班坠子艺人到开封来，把坠子搬到舞台上唱出。乐器除原有的坠子、剪板外，又加上了锣鼓，乐调除坠子本腔外，又夹

杂着“泗水调”、“凤阳歌”、“梆子腔”、“二家弦”及其他小调，因为他们穿箱简单，没有引起群众的注意，就匆匆地走了。这种坠子，大家都称做“坠子嗡”。“坠子嗡”在开封似乎是失败了。但就坠子书唱出上看，由地摊搬上舞台，又丰富了乐调的内容，仍算是一种新的发展。如能继续改造，逐步提高，“坠子嗡”发展为舞台剧，是很可能的事。

（摘自《张长弓曲论集》）

郑州的河南坠子演唱活动

张青梅 赵听华

郑州是河南坠子演唱活动比较活跃的地区之一。早在本世纪二十年代初期，在郑县（今郑州市）五虎庙（今二七广场附近），即出现了曲艺说唱艺人，逐渐形成了以河南坠子为主要形式的曲艺活动中心。当时，唱坠子的主要艺人有张教贵、刘文俊、胡老四、王明纲、冯志邦等，也有卖唱的流浪艺人。钟三妮、钟四妮、马喜凤等，则是郑州最早的女坠子演员。王明纲的《刘墉私访》、张教贵的《红风传》是当时极受听众欢迎的曲目。

1932年（民国21年）在郑州的老坟岗（今西一街、西二街、西太康路）附近，出现了聚仙茶馆、一品香茶馆、老贾茶馆等三个最早的茶馆。茶馆为了招揽生意，便请曲艺艺人前来演唱。茶馆卖茶、艺人卖唱、各挣各的钱。1934年，形成了老坟岗下崖市场，先后出现了五个说书棚（即茶棚）。这种书棚，满座时有五六十人。在这里说书的艺人，影响较大的有宋礼荣、刘明枝、付礼花、礼花、礼风、马小风、曹化芳、曹慧云、马花枝、齐礼荣

等。当时，宋礼荣演唱的大书有《九美图》、《五子认父》、《金钱记》、《李天保吊孝》、《王金斗借粮》、《田二红开店》等。宋礼荣和著名艺人马双枝是师姊妹；她们不仅在固定的地点演唱，还经常到各地唱愿书（为祭祀、还愿的人们演唱）。

三十年代后期到郑州解放初期，著名坠子艺人黄马褂（许昌人，原名赵言祥）、刘全喜、李志邦、宋礼荣、刘明枝、刘桂枝、于忠霞、刘勇等云集郑州，竟相演出，各显其长。一时，在郑州出现了河南坠子演唱高潮。

1952年，成立了郑州市革新曲艺团，这是全国第一家政府办的曲艺团体。曲艺团以演唱河南坠子为主。

1953年，曲艺团的于海泉、申云参加了全国第一届民间音乐舞蹈会演。在怀仁堂演出了《渔夫恨》、《肖保国》等节目。

1958年，刘明枝、于海泉作为河南省代表团成员，参加了第一届全国曲艺会演，演出的河南坠子《六神不安》被评为优秀节目。

1959年，说唱团赵东方演唱的河南坠子《百炼成钢》赴京参加了青年优秀节目汇报演出。同年，申云、于海泉参加了故事影片《夺灯》（上海电影制片厂摄制）的配音工作。

1962年，曲艺说唱团改为自负盈亏的集体所有制单位。演员们组成了若干小组进行演出活动。当时演唱大书的有刘明枝、于忠霞、刘桂枝、赵铮、刘燕春等，演唱小段的有申云、刘芝兰、张秋芳等。

1963年，曲艺说唱团恢复为国营单位。演员们几乎走遍了太行山区，为活跃山区群众的文化生活做出了努力。

1965年，他们巡回演出到河北省石家庄、保定、邢台及本省的平顶山、鲁山等地。所到之处，受到了当地群众的热烈欢迎。曲艺演出活动一直持续到“文化大革命”开始。

“文化大革命”中，郑州的曲艺活动陷于停顿。1970年，郑

州市曲艺说唱团被解散，坠子演员被分配到影剧院、卫生队等单位。

1976年2月，郑州市文化局将原曲艺说唱团的八名演员，集中在郑州市文化馆，成立了曲艺组。河南坠子等曲艺活动开始得以恢复。

1980年，郑州市文化馆曲艺组招收了7名河南坠子学员，经过两个多月的培训，学员们已达到能单独登台演出的水平。学员们先后在省工人文化宫及工厂、部队等单位，进行了数十场演出，受到了群众的欢迎。在同年举行的“郑州市群众业余文艺会演”中，他们演出的河南坠子获得了演出奖。

1981年，市文化馆的老曲艺艺人申云、刘桂枝等人，到中牟、宁陵、鲁山、舞阳县巡回演出30多场，受到听众好评。

1982年，市文化馆曲艺组配合“全民文明礼貌月”、“人口普查”、“计划生育”等活动，自编节目，在街头宣传演出达30多次。在对台广播宣传中，申云演出了河南坠子《毛主席视察七里营》。

市文化馆曲艺组申云演唱的河南坠子《姑娘嫁给谁》、《梨园会》和张玉琴演唱的《货郎下乡》、《接姥姥》等节目，分别由河南人民广播电台、郑州人民广播电台录音播放。

近年来，由于“文化大革命”中，郑州的曲艺演出场所（如老坎岗、碧沙岗市场等处）被其它单位所占（现仅有二七区文化馆一处曲艺厅），加之，郑州市没有专业曲艺团体以及演员们年事已高，身体欠佳，所以郑州的河南坠子演出活动已很少见。

“十三马街会”初考

任 騞 张凌怡

去年，一个偶然的机会，我们了解到宝丰县有个传统的民间艺人聚集的盛会——“十三马街会”。得到有关领导部门支持，我们于今年二月二十五日——三月一日（农历正月初十一—正月十五）对这个古老的庙会以及会上民间艺人活动的情况作了初步考察。现将所得印象和感想简述如下：

一、规模及其影响

马街是河南省宝丰县城南15里处，小店公社一个有三千五百多人口的小集镇。解放前叫马渡镇，解放后曾设区政府，历史上是比较繁华的地处。这里，每年正月十一到正月十三有一个古庙会，庙会除了有大戏、牲口市、一般买卖之外，有一个最大的特色，就是民间曲艺艺人的聚集。

每年一交正月，艺人们就往这儿赶，有的甚至年前就动身了，大年初一就是在路途上过的。远路的搭车乘船，近路的徒步行走（近年来本县的还有到会期骑自行车来的）。一般都是边演唱边赶路，不迟不早，总要在正月初十之前赶到马街附近，住在马街上或者马街周围的村子里。

正月十一开始起会，十三是正会。

正会这天一早，艺人们就来到会上。他们一二结伴、三五成

群，在河坡里，在山岗上，在麦地里，在小路旁，到处摆下阵式，扎起摊子，脸对脸，背靠背，打起简板，拉起琴弦，开始说书献艺，其场面热闹非凡，堪称民间艺术之奇景。

据说，从前马街上有人到外地去赶会，那里唱三台大戏，观众都说这会大。马街那人不以为然，说：“这算大吆？才三台戏，到我们那儿上千台！”当地人一听，都愣住了，谁也不信。其实，这倒确实不假，说书的就是一人一台戏吆！

每年到“十三马街会”上来的艺人究竟有多少？据说历史上曾经有人统计过艺人的总数。那是在前清年间，当时，这会上有个很有名望的艺人，姓殷（尹），大家都称他老殷（尹）先，是三皇社官。这年十三会上，火神庙前后，河坡上下，街里，地里，到处都扎满了艺人的书摊。人山人海，弦子搁的大堆，简板砸得山响，坠琴声传听数十里远。有人就问老殷（尹）先：“老殷（尹）先，你是社官哩，这每年来这么多人，咋生法能过过数不能？”老殷（尹）先想了想说：“有法。”就叫人掂个锣，在会上鸣锣喊叫了一圈。说凡是来说书的都得到火神庙进香钱。叫庙里的老和尚看住，不准多丢也不准不丢，一个人只丢一个钱（就是当时那种方孔的铜钱）。这样，散了会一数，不多不少两串七。也就是说，那年到会的艺人竟有两千七百多人。这件事是老殷（尹）先的师孙——宝丰县六十四岁老艺人许天义亲口所讲。

到了同治年间，为了到底会上来了多少摊说书的论起输赢，几个老私塾先生争执不下，告到当时庙会总管司士选那里。司士选为了澄清一下说书场数，派人到会上收钱，一个书摊收一枚铜钱，合起来共一吊多，也就是说那年“十三马街会”上有一千多场说书的。

以上两次艺人总数和说书场数的统计足以说明清朝时期“十三马街会”是非常兴盛的。

据马街上七、八十岁的老年人讲，他们所见到的“十三马街

会”上的艺人，大都在千人以上。文化革命前，县文化馆的宋冠一等同志曾连续三年（1963——1965年）对“十三马街会”上的艺人作了统计调查，每年都有六、七百摊，一千多人。

文化革命中这个会被当作“四旧”取缔了，禁止艺人说书。每逢会期，马街上就贴满了“坚决取缔十三会”，“横扫一切牛鬼蛇神，”工农兵要占领一切文艺阵地”等大标语。民兵、市管会，拿枪持棒戴着红袖章，见了说书的艺人就撵，有的还对艺人进行打骂抄抓，使“十三马街会”一度萧条冷落下来。

粉碎了“四人帮”之后，“十三马街会”得以恢复。去年，艺人总数又回升至六、七百人。今年，艺人总数不下七、八百人，这是亲眼目睹的事实。但因，考察准备工作不足，时间紧促，加之艺人对统计调查的用意不够清楚，部分艺人仍心有余悸，对填写登记表持有疑虑，许多人没有填表，或填了未交回，故今年艺人调查登记表只填写了三百六十多份。

“十三马街会”的影响是很深远的。到这儿来赶会的艺人涉及湖北、安徽、陕西、江苏、山东、河南等六个省。据说早些年还有四川、上海、黑龙江等地的艺人也到这儿来过。今年就收到了山东、安徽、河南三个省的艺人登记表。

“十三马街会”上的艺人们演唱的曲种很多。今年的考察中就在现场录制了坠子、三弦书、琴书、道情、大鼓、曲子等七、八种曲艺的实况。会上还看见了一家越调（乱弹），但因很快被写走①没有录音。

“十三马街会”的影响还可以从过去农村的一些赌博场上看出。许多地方，赌博时扔骰子总爱喊一声：“十三马街会！”若得了十三点，便通吃，全赢了。正象喝酒时行酒令喊：“八仙过海”，“桃园三结义”一样，“十三马街会”已经成为一种旧时通用的江湖习惯用语了。

二、渊源及其成因

农历正月十二晚上，我们就“十三马街会”的渊源问题召开了一次座谈会。座谈会邀请了今年来赶会的十四名老艺人。他们分别谈了自己所了解的关于“十三马街会”的兴起的传说，但大家似乎谁也说不准它究竟起于何时。兴起的原因也不尽相同，甚至竟无一种说法是大家共同听说的共同承认的。下面，我们先把几种主要的说法概录下来。

文化馆和小店公社文化站的同志讲：过去马街村上有一座广严寺，建于元延祐年间（公元1314年至1320年）。还有一座火神庙，建于（重修）清乾隆元年（即公元1736年）。据当时马街村进士潘业子为火神庙所撰碑文记载，建庙之前，这一带有一个火神社活动的比较红火，影响很大，每年正月十三这个庙会均由火神社主持，因此，我们认为这个集会的开始是和庙会有着密切的关联。据此推算：这个集会的历史最早约在元代延祐年间（距今约六百六十余年），最晚也不会晚于清乾隆元年（距今约二百四十余年）。

鲁山县六十岁坠子老人孙建德讲：听老年人传说，这个会明朝以后才有的。那时交通非常不便，为啥艺人千八百里地从年里都往这赶呢？就因为这里写书家多，给的书价高。西边大山里几百地都来这会上写书。我知道，那年老殷先写了一千五百斤麦。一般的到这儿，有多少写出去多少。在这儿唱三天，顶住在家唱一俩月，谁不来呀！说书人讲的都很家常，群众可爱听。也没啥架子（形式），十家八家都唱，不搭台子，进到山区案板桌一摆，有水有烟，就开戏啦。有些老年人挤不到戏台跟前，大戏唱得再好，他听不成。听说书，一字一句都听清了，他就愿意叫班说书的。敬火神爷的来赶会，写不起大戏，写说书的，说是唱给火神爷听的，当然，主要还是人听。

郏县六十一岁老人王树德讲：这会从唐朝就兴起了。唐王

天子坐西京，他与古今大不同。从唐朝开始，唐僧取经以后，中国开始有了佛教、道教，到处兴建庙宇。人们过年时敬神还愿，一般都要唱台戏。平时有了天灾人祸，就求神保佑，如果平安度过难关，就许下愿来，年下为某某神仙唱台戏。不下雨啦，许龙王的愿。有病有灾啦，信啥神许啥愿。那年庄稼叫蚂蚁吃啦，有人就给“蚂蚱爷”磕头许愿。艺人们来赶这儿的会，大都是唱“愿书”。过去唱愿书给价都比较高，艺人到人家那里先要问清楚人家许的是啥愿，然后根据主人许的愿拣内容有关的、适合的唱。人家要是添了孩子，你就唱喜庆的，不弄清楚唱成死人的戏了，就会遭打挨骂，还不给你钱。有一次，我去唱愿书，一问，人家是给“收生奶奶”许的愿。那是他家儿媳妇生孩子难产，生不下来，当时许下唱三天书，还指名道姓说，许郏县“王结子”（王树德的诨号）的书。我一听，不愿意啦，打渣子哩，引不下孩啦，点住名要我的戏，这不中，我不唱啦。主人一听不唱，慌啦，说：“许的愿是你，你不唱咋办哩？”我说：“那得给我免免灾。”主人无法，最后答应了。又给我十块现洋，用五尺红布缠在腰里。

为什么在正月十三这一天艺人都到这儿来，也有个说法。说是过去马街上有个人叫马德平的，唱三弦书，在三皇门。艺辈很高，按“道德通玄静、镇长守太清，……”算，他是开天辟地第二辈。他有很多徒弟，正月十三他死啦。徒弟们都来啦，许愿，唱一天戏，一拉一圈都唱起来。第二年，徒弟们又来了，老师周年哩，能不来，又唱一天。以后，三年，四年……每年都要到马街上来。纪念马德平马先。这样，他的徒弟又收徒弟，徒弟的徒弟又收徒弟，越收越多，越收越多，谁收了徒弟，都要交待“十三马街会”的事，结果，马街会就越闹越大了。

以上几种说法我们作了一下分析，都有一定的道理，也都不够准确。兴建庙宇可能在会的兴起时，也可能在会的兴盛期；群

众喜爱听书，但说明不了为啥单选在马街会上来写书，来献艺，来聚集；为纪念马德平老人，可马街上并无姓马的，也没有艺人世家（不排除马家绝户这一点）；除在座谈会上听到的之外还有几种说法，如宝丰县艺人王国彦说，是明朝末年，一位管文化的官员，告老还乡，回到马街。正月十三是他的生日，每逢这时便有许多旧交艺人来给他拜寿，到这儿就唱上三天。还有一种说法，讲这庙很早啦，会上各种行业都成立了自己的社，剃头的成立个“刀子会”，说书的成立个“三皇社”，三皇社越发展越大，成了个艺人的节日集会啦。等等等等，种种说法，都不能排斥，也不能确认。因此，“十三马街会”的渊源，它究竟兴起于何年何月，哪朝哪代，仍是一个悬案，是一个谜，需要今后进一步考察。

“十三马街会”的成因是怎么回事，为什么艺人们选中了马街这个地方？这一点以上艺人们也谈到一些。为了进一步了解，我们又走访了清代同治年间这个会的“总管”司士选先生的重孙金远老汉。司金远老汉今年八十一岁，他说：“祖上司士选先生曾在南阳府代理儒学教授三年，还当过师爷，咸丰年间闹捻军的时候退职回家，同治年间在马街领头修了寨围，抵抗捻军，后来为了悼念死去的乡勇，组织火神社，活跃“十三马街会”，还请了三台大戏。当时，被推举为“十三马街会”“总管”即“社头”，负责维持会上的秩序。主要是管唱戏的事，艺人说书，听其自然，并不多问。

从司金远老汉说的情况看，“十三马街会”是一个民间的庙会，而说书艺人是附属于这个会的。因此，我们有了一个关于“十三马街会”成因的初步推断：

“十三马街会”是一个跟广严寺、火神庙有关联的古庙会。这种庙会在封建社会时代全国到处都有，是属古来遗风。那时民间说书艺人就有赶会的习惯，今天到这个集会演唱，明天到那个集会

演唱。演唱的形式大都是当场收钱。当一批艺人在马街会上演出之后，被来赶会的群众看中，认为说得好，还想听。而且，正月十三过后马上传统的十五、十六“灯节会”又到了。农家这时正闲，要求娱乐，因此，便和艺人协商，定下三天的书价，请到本庄上去演唱，艺人们在认为价钱合适的情况下，欣然同意。于是，这个会上艺人的演唱便有了“亮艺卖书”的性质。开始是少数福家人写书，后来一些家境稍差的农户也串联起来，立个名目组织个什么社，夏秋收获季节把粮食兑出来，轮流主持，到春节后，十三会上写一班书唱唱，热闹热闹。马街地处山区边沿，山里人常年看不到戏，没有文化娱乐的享受，写不起大戏，能请一班说书艺人唱几天，既便宜，又方便，很合适。于是越来写书的越多。来赶会的艺人都被写出去，书价又较高，于是一年年，到马街赶会上来的艺人越来越多了。开始十几班，最后几十班，再发展就上百班，上千班了。待有了一定的规模，它的名声便传扬出去，“十三马街会”便成为一个“亮艺卖书”的艺人盛会了。

三、组织形式及其不成文的规矩

艺人们到“十三马街会”上来是自发的，自愿的，我们没有发现艺人间有任何组织形式，也没有人向他们发出邀请和预约。也不受任何约束，今年来过的，明年可以不来；今年没来过的，明年可以就来。但绝大多数艺人从第一次到马街会上来过之后，如无特殊意外事情，总要年年都来的。

来马街的艺人绝大多数属于暗地艺人，既常年在农村集镇走乡串店的游散艺人，他们的演出水平不太高，一般没有固定的演出场所，在旧社会生活无有保障，生意不好，常常不得温饱。而明地艺人，即在大城镇、商埠、码头挂牌卖票的艺人，则一般不到这里来。因此，马街会上有一种说法，真正的好唱家到这儿反倒吃不开，写不出去，或写价并不高。而偏偏那种破喉咙哑嗓，

泼拉卖劲的半吊子演员反特别受欢迎，写价很高。

艺人们不约而同的来到马街赶会是什么吸引着他们？“亮艺卖书”当然是一个重要的因素。但许多艺人并不把“写出去，写不出去”看得过重。有的艺人到这儿来甚至并不为的是要“卖书”，他们到这儿来还有其他一些原因。有的老艺人是为的到会上见见老同事，见见师傅、师兄师弟，互相问候一下各自的情况。艺人们常年分散在各地很难有个相见的机会，“十三马街会”对于他们就象一个难得久居但可一聚的“家”一样。一年一度，艺人家庭里的父兄姐妹可以在此团聚一堂，拉拉家常。难怪文化革命中那几年里打都打不散，艺人对“马街会”的确有着不解之缘。

“十三马街会”在艺人心目中已成为自己这个行当、这个营生的节日，他们到这儿来赶会，还有一种“朝拜”的心理，认为一年里只要到过马街会，这年的生意就会兴隆，不管在会上自己的书写没写出去，也算心到神知，定住了这一年的“乾坤”了。

青年艺人到会上还有开开眼界，见识见识，壮壮艺人威风的想法，他们拜师学艺时就听师傅讲到马街会上的盛况，早就盼着能到这里亲眼看看，到会上与师伯、师父见见面，给老前辈磕头拜年，问安问好，顺便也请教技艺，提高提高演唱说书的水平。

艺人们来到会上，演出是一律平等的。大家在会上可以使出自己的全部招数，谁都不影响谁，谁唱得受群众欢迎，谁就可以写得书价高，每年会上大家还有个评论，称唱得最好、写价最高的人为“书状元”。“书状元”只是个誉称，并不登记造册，也不张榜公布。去年听艺人们说“书状元”让郏县王结子得了，许多人还不服气。今年书价有超过王结子的，但未听到艺人议论谁是“书状元”。

当年到“十三马街会”上来的艺人很多。有一些艺人们之间的事情需要有人出面调停解决。往年，会上艺人便推选出一名这

个时期大家公认的说书好、办事公道的人来当会首。会首负责维持秩序，负责同当地地方行政方面提出一些有关艺人共同利益的要求，比如募捐一些钱，帮助没有写出去书的艺人返回家园，周济一些盲残艺人的衣食等等。这种募捐或在当地士绅富家之间，或在各种社团之间，或在艺人之间。自从解放后，会首就不再设了。这次会上我们了解到有好几位艺人过去曾当过一年或几年的会首。

会上还有一条不成文的规矩，就是凡已经被写出去的艺人便不许继续在会上演唱，以免影响别人写书。

艺人们在会期演唱一律不收费。

会上我们了解到类似马街这种艺人聚集的“卖书”会，现在我省还有几处，许昌县西临沟河正月十四就有会。

另外，这种书会的形式，古来也有一些记载。浙江人民出版社一九八〇年出版的戴不凡先生新著《小说见闻录》一书上就有一节“最后一代之书会”，说的便是这种书会。其中写到：

“……宋元以来，杭州为‘书会’中心城市之一。范氏所记之‘文书老会’，自属古来遗风。古书会之组织情况若何，已不可考。但据此记载可知最后一代书会之若干情况：一、与神庙有关；二、业此者每年届期必来演唱一次；三、无‘头牌’‘二牌’之分，地位一律平等；四、无名者以与此盛会为荣，盖可于此一露头角耳；五、在会中演唱无报酬，但可得饱一餐。”

此记叙的情况与今天“十三马街会”上艺人活动的情况，大致相同，只是马街会上的艺人，尚无饱餐一顿的待遇。这与其现在毫无组织、一任自流状态有关。其它都与杭州书会相同。可见此种书会在全国范围来讲是不能有“最后一代”之结论的。

四、群众写书及其对艺人的接待

鲁山县六十五岁李占营老人讲，为啥方圆百十里的人们都

到马街来写书呢？这一带是山区，过去，闺女媳妇们都不能往门前站，一年到头呆在家里。过了年，正月十四、十五、十六三天，男人们便对她们说：“都出去玩玩吧，这三天不 让你们做饭，听听说书唱唱的吧！”劳累苦闷一年的妇女都高高兴兴玩一玩。过去比现在的书多，而且大都是家常段子，劝善的，劝和的。弟兄三分家不和，媳妇对公婆不孝，张三、李四家庭邻居之间闹意见。听听脑子都会变，当地群众也听得懂、愿意听。还有的家庭过年一没事，他们怕孩子就赌博学坏，往往因此闹事打架。请一班说书的一唱，青年人都听书啦，就不再赌博去啦。

要写书，一家两家写不起，平常没事也舍不得花这个钱。怎么办呢？就几家、十几家联合起来，兴一个社，麦罢，由一个人出头，一家出一升麦，把粮食兑起来，大家轮流当社头。该着谁家，到年下杀头猪，摆一桌酒席，把社友都请来，写一个说书的唱唱，大家尽情地欢乐欢乐。一个庄上有几十户，他十家兴个“土地社”，咱八家就叫“火神社”，他五家还可以起个“三皇社”。这样大家都到马街去写说书的，有多少艺人写出去多少艺人。有的庄年景好啦，两个“社头”一商量，大家多出点钱，请两班说书的一对，就更热闹了。

过去写书是“社头”领着人来。现在大都由生产队长、支书或大队、公社的干部们带几个懂得的老年人来写。过年时队干部召集个会问问群众：“今年咱们写不写书啊？”大家说：“写。”写多少钱一台的，大家再一合计就定下来了。写书与年景、收成，农村工作的形势有着直接的关系。年最好，收成好，写家就多，书价出的就高些，反之就写家少，书价出的低，叫不到好唱家，叫差一些的。要是农村抗旱紧张，或者干部们开会去啦，家里无人当家做主，这一年的书就写不成了。今年新集（宝丰县）有一个生产队本来说好要写一班说书的，但过了年队里广播室被盜了，一部三用电唱机丢了，因此，没有写成。这是意外的原因。

还有的地方和艺人定了契约，今年在这里唱了，很受群众欢迎，明年就说定了还到这里来。象这样被定住的艺人，到会期也还是要到会上去唱一唱的。不过，一般不再换家，只等原来的主家来便跟了去。艺人们一旦被写住，便由主家把简板或铙钹拿走，不能再唱了。主家告诉艺人地址，艺人散了会便到那村庄上去唱。路远的主家方面还有派汽车、拖拉机、马车来接的。有的艺人新到会，不懂规矩，还有可能上当。今年会上我们遇到一家，本来唱得不错，一个人过来说：“别唱了，我们是南王庄的，给你们二百六，写住了。”这人说了一句就走了，艺人虽不满意二百六这个价钱，但人已走了，也只好认了，觉得自己反正被写出去了，也就放心了。因不懂规矩就继续唱，结果又来几个写家，给二百四、二百二，他都回说已经写出去了。人家觉得写出去了你怎么还唱，不相信，见他不答应，便走了。一直到了下午，这班艺人不见南王庄的人再来，慌了，一打听，光宝丰县南王庄就有好几个。这才知道受骗了，最后，一百九十块写了出去。

来写书的都不是一个人，有三五个人的，有七八个人的，还有十来个人的。写书的人专门看书场，不去看戏，因此大戏唱的再热闹也不影响说书人的生意。（附带说一句，往年这会上都是唱对戏，因为每年唱对戏，都闹意见，甚至打起架来。所以县里今年只安排县剧团一台戏，在会上唱九场）。来写书的人，开头是分散听，一人听一场，或几场，然后碰头一商量，选出三、四场来集体听，听完后再商量一次定下写哪一场，然后跟艺人商量书价，双方直接见面，讨价还价，拉背场，伸指头，三五个回合搞成了，就算写住了，搞不成，就另换人。一般写书从上午十点钟开始一直到下午七、八点钟结束。上午书价最高，写家也较多，下午书价逐步下降。一些好唱家因为上午拿的太紧，往往到了下午不得不降价。一些有经验的写书人，往往到下午戏散了才来写书，可是，有名望的艺人也往往因为下午书价过低而干脆不唱了。所

以整个写书的过程是个很有学问，很有趣的事。在这一天里你可以看见那些写书的老行家在书场中凝神静听的场面；也可以看到艺人为写出了高价满意舒畅的笑容；还可以看到下午艺人们为没有写出去书而焦躁、颓丧的表情；或者是由于不服输，赤臂露膀，挥汗如雨的大叫大嚷地继续唱着的激扬昂奋的情景。艺人们这一天的确是拼命干的。不管是刮风，还是下雪，他们都不停止，不管有没有人听，有没有人写，他们都尽力演唱，好象只有这样才能抒发他们对自己所从事的事业的全部热忱。只有这样才能算是没有白来马街一趟。到了傍晚，会场上逐渐平息下来，写出去的艺人都乘兴而去，没有写出去的艺人也坐下来心平气和地休息一下，“唉，总算又赶上了一次马街会。”我们问一些没有写出去的艺人，明年还来不来了，他们说，还来！据当地人来，这些会上没写出去的艺人，会后也都能写出去的，他们一路回去，到了哪个庄上一唱，价钱不过低一些，都可以写出去的。一般地说，“学会说书弹三弦，出门不带盘缠钱。”他们都可以受到群众的热情接待。这里群众对曲艺艺人有一种特殊的感情。送上门来的艺人决不推出去的。据说有一个小孩听了几场书，学会了唱几句，便自己用木头刻了个弦子，到会上唱了一天没写出去。晚上，来到一个庄上，人家答应管饭给他三块钱一天。结果这个小孩唱了两天没词啦，便自动放弃了第三天，人家给了他六块钱。俗话说：“无君子不养艺人，无善家不养僧道。”看来，这地方的“君子”是真多呢。

马街会上的写书，就是商定十四、十五、十六唱三天的书价。这三天叫正路。正路写出后，艺人一般不得在会上再继续卖偏路（即十七、十八、十九三天），如果写书的同时写偏路戏，那是可以一次讲清价钱的，或者艺人唱完了正路戏再接着卖偏路戏，偏路戏可能比正路戏要便宜一些。还有的艺人可以卖出偏偏路（即二十、二十一、二十二三天）。今年民权县女艺人赵秀枝

一行四人就一次写出了正路偏路偏偏路九天的戏，九天十八场，三个一百八，共计五百四十元。这种情况是极为少见的。

一般说到书价都是指的正路书价。历年来书价均无一定的规格。近些年书价最高的写到三百三十元，去年因为才恢复，书价比较低，写出最高的是一百三十元。今年正路最高价达二百八十八元。（实际上最多的是九天五百四十元）。书价一旦说定，艺人可以添人，只是添人不加钱。艺人为了带徒弟，或者照顾失去演唱能力的熟人，老艺人往往多带一两个人，叫做“啃板凳腿”的。

如果写的是对书，书价是按输赢各个不同的，比如说好对书书价为一百五十元，那就是赢者加四十元为一百九十元。输者减四十元为一百一十元。唱平了，各一百五十元。如果对书书价为九十元，那么胜者为一百一十元，败者为七十元。对书和对戏一样，能唱住观众者为好。哪边人多哪边算赢书。在对书这种场合下，一般是艺人比本领的，一比艺术高低，二比书目多少。写书的一般找棋逢对手不相上下的艺人来对书，艺人比起来有“当场不让父，举手不留情”的说法。不过，有时艺人也有甘愿认输，情知非输不可的。他自己打量比不过对方，情愿要那输家的书价，也应战对书。这叫做：“输钱不输戏。”遗憾的是，这次时间紧迫，我们未能亲眼目睹对书时有趣的情景。

说起马街一带群众对艺人的关系，那的确就象是一家人一样。艺人起来马街一带的群众家里，就象鱼儿在水中一样自由自在。各村群众对艺人有一种特殊的亲近的感情。队里腾房、派饭。给接待艺人的群众发补助粮。群众象对亲人一样照顾艺人们的食宿，端茶递烟，问寒问暖。他们不收艺人的食宿费，艺人每次来都给村里唱两场书，他们之间建立了深厚的友情。有的甚至结成了干亲戚，常年来往，互相送些地方特产，成了“老关系户”。有一年取消庙会，各街都不许留客，唯独宣布艺人可以留住，可

见当地群众和艺人的亲密关系是有着传统习惯的。

五、评价与建议

没到“十三马街会”上来之前，我们对河南坠子、三弦书、大鼓等河南地方曲种的看法是相当悲观的。觉得曲艺受“四人帮”摧残严重，积重难返，队伍七零八落，事业青黄不接，演出上座率日趋下降，省内许多曲艺团队都改行唱戏去了，实在是令人心灰意冷，一筹莫展。甚至怀疑这些河南根生土长的曲艺艺术的生命力是否已经发展到了不适应当今社会人们欣赏水平的一种没落阶段。当然，我们是并不甘心、也不愿意真承认这种臆想猜测出来的结论。可是，有一个时期我们没有办法说服别人，也没有办法说服自己。直到我们来到“十三马街会”上一看才算彻底解决了这个问题。我们从“十三马街会”上看到了曲艺艺术最强盛的生命力。它使我们看到了曲艺艺术的另一个重要方面——民间艺人的力量，心境为之豁然开朗，大有“山重水复”“柳暗花明”之感。

的确，“十三马街会”的经久不衰，规模宏大，影响深远，倍受群众喜爱等等，无不说明了民间曲艺艺术的威力是相当强大的。我们需要好好向民间艺人学习，“十三马街会”就是我们了解民间艺人，学习民间曲艺艺术，研究各种曲艺的艺术特色、发展规律、渊源沿革的极好场合。

在“马街会”上我们可以向艺人学到很多东西，除了曲种研究方面的，还有艺人生活方面的，艺人学艺方面的，艺人表演方面的经验等等。这个会是个交流经验，交流技艺的极好场所。座谈会上郏县老艺人王树德（王结子）就谈了自己学艺的经历、怎样改编传统大书的经验体会，并准备把自己编写的中篇新书提供给出版社审查，希望能够出版推广。他的发言给艺人们许多新的启发，也教育了我们。艺人们说今年马街会受到省、地、县领导

的重视使他们很受鼓舞。许多老艺人声音颤抖地说，解放以来，这是第一次在马街会上看到了有关部门对曲艺艺术的关怀，深深感到党的温暖。希望今后多开这样的座谈会。在会上艺人们提出希望给艺人学习提高的机会，希望对艺人加强组织管理，希望给艺人安排固定演出场所等等问题。座谈会成了马街会上我们和艺人之间的桥梁，增进了我们和艺人之间的相互了解。

从今年“十三马街会”上艺人们演出的书目来看，绝大多数是传统书目。其中有不少是没有经过整理的大书，精华与糟粕共存，还有一些是属于不健康的书目，这些无疑是应该加以改革和引导的。出现这种情况的原因之一是长期以来我们作曲艺工作的同志对传统大书的整理工作重视不够。建国以来，我们甚至没有给说书艺人拿出来一部完整的经过认真整理的大书，这使我们深感内疚，因而促使了我们下决心要尽快整理出一些传统大书来供艺人们演唱。同时，还要下力抓出一批反映新时期新生活中的长篇曲艺，逐步解决艺人说新书、说好书的问题，把“十三马街会”引向一个更加符合全国人民搞“四个现代化”建设的要求，更加适应新时期新形势需要的社会主义宣传阵地。

对“十三马街会”应该因势利导，但要慎重对待。首先要尊重它的民间传统形式，不能任意用行政命令的方法加以改变。既不放任自流，又不包办代替，在艺人和当地群众乐意接受的情况下，不断注入党和政府的关心、爱护、帮助和引导。

（选自《曲艺论丛》一、二期）

大河屯“三皇会”

唐河县文化局

党万树

大河屯位于唐河县东部，距县城三十公里，北临泌阳河，“南驻”公路横穿东西长街。解放前，街东头分属泌阳、唐河、桐柏三县，有“桐柏唱戏唐县看，跑到泌阳吃顿饭”之说，附近村庄稠密，街上商贩云集，有山陕会馆以及大小庙宇二十余座，每年春秋都有庙会，几台大戏对唱，十分热闹。1946年农历三月三日，是“祖师爷”庙会，宛东各县三弦书艺人聚集此地，举办了一次较大规模的“三皇会”，街上六十多岁以上老人至今记忆犹新。

三弦书传入唐河已经二百多年，是主要曲种之一。艺人相传三弦是天皇、地皇、人皇各选一根弦而制成，故敬“三皇爷”，自称孔门弟子，人们尊称“说书先生”。“三皇会”是三弦书艺人的一种自由结社活动，其作用有二：一是组织管理、制定规矩，如同现在的曲协性质；一是以艺会友、切磋艺术，比赛对书，以分优劣，好象现在的会演形式。三弦书鼎盛时期，南阳各县拥有艺人数百名，曾在南阳市、县等地举办过“三皇会”。每年还有很多艺人去宝丰马街赶“书会”，颇受欢迎，后来，由于河南坠子的冲击，渐趋衰败。到四十年代马街书会上，写三弦书的人很少，艺人备受冷落，有的为了生存，改行学唱坠子，一部分不服气，不甘心，要鼓舞士气，与坠子抗衡。大河屯艺人张秀山

首先提出自己办会的想法，与张店名老艺人胡六指儿（明堂）商议后，与大河屯寨长秦培堂协商，趁三月三祖始爷庙会举办“三皇会”，秦培堂是街上的绅士、会首，爱结交三教九流，当下一口应允，并许下要给一些资助。日期定下之后，张秀山即派艺人刘兴德向北、胡清章向西、张群向东，分头送信，有名望的艺人，面交黄表书写请帖，一般艺人则口头传话，并请互相传信，务于三月一日到达大河屯。

会前几天，张秀山通过秦培堂，找了十余间空房，垒起锅灶，备下草苫，作为艺人食宿之处。在马王庙前用木杆、高粱秆箔、白布蓬搭起了一座坐北向南的神棚。棚内正中挂三皇神像。据胡清章讲，画像下半截已被虫蛀，用黄表裱糊。天皇是猴像、蛇身，还有尾巴；地皇腰围树叶，人皇与灶王爷差不多。像前放一大方桌，桌上供黄表神牌，上写“供奉三皇老爷尊神之位”，神牌前放香炉，插三柱香，香炉前摆设供品；派一人专职看守神棚，以免被孩子们拿走供品。神棚外放一长桌，供艺人报到记帐用。

一切准备就绪，艺人们背着行李、三弦，从四面八方陆续到达，桐柏名老艺人安玉松正在方城独树演唱，已提前赶回。原定三月初一到齐，初二考书，初三正会对书，因下了一场雨，初一人未到齐，时间向后错了一天。

艺人到会，须先进神棚，向三皇神位作揖、上香、叩头，然后向棚外管帐先生报家门（无家门者不准报名，特邀坠子、鼓词艺人除外）交会费、伙食费十元，先生记名、收钱、记帐后，由专人领往住处安置，开大伙，吃盆菜，豆腐粉条、肉、白馍、稀饭管饱。不愿吃大伙者，交三元会费，自找饭铺住下。登记报名者近200名，还有从安徽、湖北两省及漯河、许昌、开封、西平、遂平等地专程来会的艺人，共300余人。

三月三日上午，艺人们在神棚前聚齐，社管张秀山讲话，谈了办会的目的和注意事项，即开始考书。主考评议人有安玉松、

胡明堂、张奇元（社旗）、刘文科（方城）、吴瑞庆（方城）、张振川（赊店）等辈份高和有名望、及大河屯绅士三人共15人，分坐神棚内东西两旁。应考艺人进棚先向三皇位行礼，然后面向南拿起饺子连敲三下，念〔西江月〕一首，再敲三下饺子，念四句诗，念至第四句前两个字后稍停，拿桌上醒木拍一下，接念后五个字。诗念完，再敲两下饺子，伴奏跟上，（三弦手自由结合，愿用坠琴者也可加上），唱念过的四句诗，不准抢板掉板，不准黄腔背调、不准掉字加字错字，不准哼，违者即算不合格，落选，取消对书资格。所念〔西江月〕和诗由自己选择。应考艺人个个拿出了真本事，严肃认真地演唱，主考评议人对应考者一视同仁，严肃认真地评议，棚外候考艺人也可参加意见。试了20多人后，方城刘金贵上场，〔西江月〕道罢，念的诗是“一门五福喜气生”，最后一句“寿比南山不老松”前多唱了“不老”两个字。他是很有名气的艺人，夺魁心切，抱劲太大，以至出错，主考人宣布出错落选，棚外艺人大哗，他又羞又气，浑身颤抖退出棚，把所带词本撕的稀烂（他是三弦书艺人极少识字人之一）。以后又考了20余人，水平低一些的见刘金贵都出了差错，有的就不敢应考了。考书结束时，张秀山说：“今儿考完了，明儿对书，会上做了三银牌，谁有本事谁就拿”。当时就有艺人提出：“张师父操心受劳，理应拿一块。”大家响应，评议人没异议，张秀山推辞不过，就说：“大家的意思，这牌子我收一个，还有俩，明儿对书谁的听家儿多谁得。”

第二天早饭后，东寨外的二簧戏、曲子戏开锣，艺人们在生意摊、赌博棚（庙会上有几十处）等空档中，摆上桌椅，从街西头到东河滩设了60多个场子，开始向观众亮书献艺，和同行对书夺牌。各自弹起三弦，敲起饺子，击动八角鼓子，拿出看家书目，唱武的打飞脚，耍洪拳；唱文的入情入理，情义绵绵；唱喜的引的人笑声不断，唱悲的惹人心酸泪涟涟。观众越围越多，叫

好声不断，把两台大戏的大部分观众都吸引过去。天近中午时，神棚前的一个场子观众越来越多，是刘金贵在那里演唱。本来刘考书落选，不能对书，但他自恃艺高，不服气，找张秀山要求说：“再唱不好，一天都不干了。”张秀山与安玉松等人商议后，准许他对书。他在神棚外东边摆两张方桌，刘献斗弹三弦，王松亭拉坠琴，他面向西，唱的是《卷花箇》，一心要争面子，亮出了全部技艺，一时把观众引了过来。唐河兴隆艺人付志亭，性子急，有点冒失，人送外号“付大楼”，要与刘金贵见个高低，在神棚西边十来丈远处也摆上两张方桌，胡清章弹三弦，登桌演唱。当时他30来岁，身段利索漂亮，噪音洪亮，吐字清晰，唱的武段子《武松打店》，还没唱完，刘金贵场子前的观众大部分拥了过来。至此，输赢定了，神棚前燃放起大挂鞭炮，一人手端托盘，上放银牌、红绫，张秀山与绅士刘权为付志亭挂上了圆形银牌（上边所铸之字已无考），一丈多红绫十字披肩，众人拥着绕场一圈。观众有人问：“哪儿哩先生，唱恁好？”付志亭中了“书状元”，洋洋得意地回答：“唐河兴隆付志亭，外号付大楼！”

对书结果，安玉松徒弟郭刚被评为第二名，挂银牌不披红，第三名任自成，第四名刘金贵挂五尺红绫。刘金贵带徒弟当时离开大河屯，从此几年不曾行艺。

至此，“三皇会”的两项主要议程已经结束，张秀山又讲了话，大意是聚会一次不容易，大家都认识认识，今后都要遵守三皇会规矩，要认识自己，要想着先生是咋称的，甭娶贱卖俏，叫人看不起，要好好说书行艺，谁撞（吃官司）了，大家凑钱打官司，把人扒（赎）出来，具体规矩（意思同前）写了一大张红纸，张秀山不识字，由旁人代念。会规宣读之后，张秀山指派了“巡千”，东路（桐柏；泌阳一带）安玉松、西路（唐河、南阳一带）胡清章，北路（方城一带）关瑞庆，南路（唐方、枣阳

一带)陈堂照，“书状元”付志亭为四路总巡千，对此人选大家一致赞成。巡千的任务是监督艺人，查出违犯三皇会规矩者，视情节轻重，给以处罚。张秀山宣布，愿赶会者留下，愿行艺者自找场地。约定次年(1947年)三皇会在方城赵河举办。

方城裴老八(长寿)、裴老十(长义)兄弟，是很有名气的艺人，张秀山派专人送了请帖，不知何故，二人未曾到会，为此张秀山十分恼火，认为接了帖子不到会，是坏了三皇会规矩，自恃艺高，瞧不起人。提议下次在赵河摆会的另一层意思就是将他弟兄的军。第二年，解放战争开始，南阳地处拉锯战场，书会未能举行，故而大河屯三皇会，成了宛属各县三弦书艺人的最后一次书会。

举办“三皇会”的目的，是振兴三弦书，会后尽管大多数艺人都能遵守规矩，但终究抗拒不了河南坠子的冲击，为了生活，纷纷改行，连张秀山本人也不得不弃三弦改唱河南坠子。

相 国 寺 书 场

王 元 伦

民国十六年(1927年)冯玉祥主豫时，开封曲艺界经历了一次重大的空前变革。它使相国寺内多少年来的破旧说书场棚焕然一新，为后代艺人开拓了一块风水宝地。

民国初期开封相国寺的曲艺活动是比较活跃的。那时，从二殿前到藏经楼，从八角殿到火神庙，说书棚、场遍布寺院前后，到处可以听到说唱艺人透婉的歌唱声和悦耳的鼓板声。一般书场都是满棚满座，很受听众所喜爱。

但是，那时艺人缺乏系统的组织领导，其同业行会组织——长春会只是制定行规会约及管些拜师学艺的事情。至于演出场地、演出书目等问题基本上是处于自由状态，谁想演啥就演啥，想唱什么就唱什么。那时书场条件很差，没有统一的规划和布局，除钟鼓二楼（后改为民乐亭和白菜心的大鼓书场）陈设比较讲究些，其余的多是简陋的席棚。山门里边还有一些临时的布书棚，早排晚收。甚至有的艺人在露天场地演出（所谓撂明地）。书场内秩序混乱，卖烟的、卖糖的、卖山里红的、卖萝卜片的游来窜去，叫卖声此伏彼起，严重地影响着演出效果。加之一些地痞流氓寻衅起横，书场秩序更显杂乱。因而书场被当时的军阀和地方当局视为滋事生非之地。警厅常有训谕，勒令艺人（特别是女艺人）封台停演。其实，并非艺人真的有什么过错，多是因为得罪了某些要人大员罢了。

民国十六年（1927年）冯玉祥任河南督军期间。冯指令整顿社会秩序，将相国寺改为中山市场，成立了市场管理处，取缔了烧香拜佛、求签算命、赌博卖当等一切骗人活动。起初说书卖唱也被划为禁止之列，经艺人派出代表段润生（长春会会长）、马鸿赛（长春会副会长）等，进行交涉，最后商定：按管理中山市场的统一规划，相国寺西偏院划为曲艺书场集中地，随将八角殿前的席棚和零星书棚全部拆除，迁至该院，西偏院原为寺院的放生池塘，到了民国，因无人放生，池塘早已水涸鱼尽，留下了坑坑洼洼和遍地瓦砾。若想修建起许多书棚，就必须投入大量的人力和财力。而艺人大都携家带眷，靠每日演唱的微薄收入维持生活，甚至有的艺人没有隔宿之粮。况且时值冬季（十一月），正是说唱艺人收入的淡季，若停止演出去平整场地，约需两个月的时间才能完工，多数艺人的生活就无法维持，合家老少就要饿肚子。雇人平整谁也雇不起。在此紧要时刻，艺人充分发扬了团结友爱的互助精神，打破了一组一班、一棚一堆、各自演

出的习惯，打乱了原有班组，统统合在一起，划为两个大班，每日轮流，一班坚持演出，一班抬土填坑，平整场地。不管辈分高低、老师学徒、技艺好坏，谁也不能例外，都得参加劳动。演出的收入、不分等级、人人一份，以维生计。对此艺人称之为“同打虎，同吃肉”，有饭大家吃，有活大家干。当时就是有名气的女演员，也要参加些力所能及的劳动，如平地、拣砖头瓦片等。

艺人们虽然多数系劳动者出身，但由于长期闯荡江湖，过惯了自由散漫生活，乍一参加这样紧张繁重的体力劳动，实在是有些吃不消的，大家认为：西偏院书场区开出来，不仅眼前的饭碗能保得住，也给下代艺人和子子孙孙留下了一块风水宝地（艺人称书场谓之“地”），纵然现在吃点苦也乐意干。艺人们为了作到“开地”、“演出”两不误，采取了长虫脱皮的办法，原有席棚先支撑着维持演出，西院新场开出一块，席棚就拆除一块，抽出一小班就在这块新场地上演出。再开出一块，就再将旧棚拆除一个……这样一来，新书场不断增多，旧书棚逐渐拆除，前后仅用了短短的一个月时间，即开出新场地十四块，东院的旧席棚全部拆除，其进度之快是惊人的，比政府当局拆迁期限大大提前。

民国十七年（1928年）河南省政府宣传处编印的《开封新建设一览》一书中曾这样写道：“两傍旧有钟鼓二楼，改为民乐亭，新置玻璃门窗、风格及梯板，内有新制革命标语悬图，分设茶社书场，任人凭眺（笔者注：这是东院保留的唯一高雅书场）。……由革命纪念馆（笔者注：原大雄宝殿）至八角殿为第四段，拆去原有席棚改为新式市房……市场西院，为旧方丈院及放生塘，拆去散乱房屋，垫平地基，开辟马路，修理阴沟，设杂耍场、说书场及携摊零星小贩……民国十七年二月份大致即行就绪，前后计不满五十日……”。

当时修建西偏院书场的进度之快，究其原因有二：一是心齐，二是须在冬季里将新棚尽快建起来，以不误旧历年上演。春

节是艺人的“麦收季节”，旧有“金正月，银二月”之说。因此大家拼命的干。场地平整完毕，大家开会商讨，仍按原有班组和行当，重新划分书场。手头宽裕的艺人自己投资建棚，不宽裕的就联系别人合股投资建棚，茶资收入归投资者所有。

当时新建的十四个书场，除四个评书棚面积稍小一点，唱词书场面积基本相同，书场共列三排，一排面东，两排面南，略成长方形。书场规格划一，顶盖全系木板，场内皆设大众客座和茶座两种。大众客座皆是长条板凳，评书茶座为罗汉圈椅，唱词茶座多系前面方桌，后放靠背连椅。评词书棚可容百人左右，唱词书棚可容百人以上。桌椅板凳、牌匾茶具、各场陈设均焕然一新。

由于全体艺人的齐心协力，一个崭新的整齐划一的书场区在相国寺西偏院开发出来了。这样集中、整齐、大规模的书场建设，是元、明、清以来所没有的。这些书棚一直延续到解放，除个别书场转让给饮食业外，基本上还保持着原有面貌。新书棚的开发，改变了书场面貌，游艺训练班的学习，对曲艺人则是一个更大的变革。艺人在平整场地期间，每天早晨还要抽出两个小时参加由冯玉祥先生指令教育厅开办的游艺训练班。

《开封新建设一览》中对游艺训练班的宗旨、计划、组织建设、教授材料皆有较详的记载。

文中说：“戏剧弹词，为社会教育之一，惩奸劝善，影响极大，河南省政府自成立以来，因注意社会教育，乃于省府会议中决议，令教育厅创设一游艺训练班，将开封市戏剧、鼓书、道情以及杂技各艺员，分别训练，以期办有成效、推广各县，使各成为革命化之艺术；教育厅接到训令以后，即聘请张晓兰为游艺训练班主任，又聘教授数人（参加者回忆有王镇南编新词），以教育厅中心俱乐部为教室（笔者注：河道街东头路北，今市政府南院）……每班定期为二个月，每周教授十二时，每日二时——以不妨

艺员营业也。“课程大纲”：（一）党义概要；（二）戏曲原理；（三）改正旧戏曲；（四）创制新戏曲；（五）游艺场之设备。艺员依据规定课程大纲，分评词，鼓书、道情、坠子为第一班，幻术、武术、双簧为第二班……一二两班自民国十六年十一月十三日开学，至民国十七年一月十三日训练期满……改正旧的剧曲：凡海淫海盗，迷信神鬼之剧曲，一律禁止演唱，若剧中一部分淫盗神鬼色彩改正之。凡有伤风化之剧曲一律停止演唱。凡剧曲已失其时代上惩奸劝善之效力者，一律停止演唱。……艺人不论是劳动和演出者，都坚持每天两小时的学习，每天除听讲总理遗嘱和民主、民权等道理外，还要学些新编的唱词，两个月的时间，共学新编大鼓词：《黄花岗》、《鸦片恨》、《秋碑亭》、《秋瑾之死》、《小凤仙》、《皇帝梦》（袁世凯托孤）等书十五段，坠子，道情学《武昌起义》等书十六段”。

艺人经过训练班的听讲，认识到，艺人不仅不是为给人开心取乐的下等人，也是宣传教育人的人，自己要尊重自己，不唱低级庸俗的书，书场要有新秩序，新面貌。学习期间根据不同行当，艺人相继成立了各种业务研究团体。如：鼓词研究会，会长杜增义（白菜心的丈夫），评词研究会：会长段润生；坠子研究会，会长马鸿赛；道情研究会，会长张元才；丝音会，会长王礼众。各会都有自己的会章会规等。如：女演员不陪酒陪席，弦师不伺候下处等，皆是提高人权的条规。

游艺训练班的学习使艺人提高了觉悟，在书场演出中，不仅注意演唱的内容，而且书场秩序也大大改观，提篮小贩不准在场内游来串去，更不准大声叫卖。流氓无赖也稍有收敛，不敢在书场内公开捣乱了。艺人的精神面貌为之大振。

就开封曲艺说唱而讲，不论是从演出场地、演出书目、演出秩序看，相国寺的曲艺场都是近几百年来所没有的大变化。可惜好景不长，随着军阀战争的加剧，说书场的秩序又渐渐地混乱起

来了。艺人们仍是处于被人歧视的地位。

这次大变革虽然是短暂的，但是，相国寺西院的放生池、瓦砾堆却变成一块热闹繁华的风水宝地。这块宝地来之不易，它是开封曲艺艺人用辛勤的汗水开发出来的。

本文参照材料

1、民国十七年河南省政府宣传处编印的《开封新建设一览》

2、1981年，开封社联通讯第二期，孔宪易写《相国寺评书纪略》

3、口述材料：老艺人牛礼顺，游艺训练班参加者，84年病故。老艺人王礼众（笔者父亲），游艺训练班参加者，并担任丝音会会长，已故。

（选自《文化与艺术》）

河南曲艺文物初探

杨健民

在我国历史悠久、浩如繁星的诸多文学艺术门类里，有一颗璀璨耀眼的明星，那就是曲艺说唱艺术。而就其本性来讲，她乃是出身民间市俗文化的范畴。她又包括说和唱及二者的结合等形式。她孕育发展的历史可追溯到文字出现以前的远古人类之口头文学，即神话传说故事。从《山海经》等书中看，所反映的多为黄河流域的西北和中原地区，人物如黄帝、蚩尤、帝俊、共工、夸父、女娲、刑天、轩辕、鲧、禹、羿、祝融、西王母、稷、羲和

等，以及他们周围所发生的事，如生产、生活民俗，战争，对大自然界各种现象的理解等等。这些对我国文学艺术的发展、乃至整个社会都有着重大的影响。但即是传说，便有一代代的口承和相互间的传播，这种纵横交错的传说方式，才使上述神话故事得以超越渡过文学没有产生的历史阶段，发展延续下来。这种传播方式虽是人们集体的、自发的、自娱性的原始混沌形态，还算不上说唱曲艺艺术的形成，但也不容忽视：她们是“从远古走来”。

随着社会文明史的发展，后来则出现了专职从事以言戏调谑为职业的人——“俳优”。当时也有专事歌舞的“倡优”和专事乐器演奏的“优伶”，他们三者合称为“优”，春秋战国以来就有著名的晋之优施，楚之优孟，秦之优旃等。而俳优之为戏言也。《左传》：“宋华弱与乐饗少相狎，长相优。”杜注：“优，调戏也。”故优人之言，无不以调戏为主。优施鸟鸟之歌，优孟爱马之对，皆以微词托意，甚有谑而为虐者。在帝君面前或讽谏或取悦，是以故事言戏也。到了汉代的郭舍人等，其言更是无不可以调戏为事了。而且“优”鲜明地与“巫觋”不同，巫觋是专事悦神，优则功能在于娱人。当然，优人仅是帝王宫廷豢养的弄臣，以时事讽谏、以故事言戏调谑，以取悦统治者而已，和侏儒一样，地位如同乐舞奴隶一般低下。

优人弄臣通过戏言传说故事记录了历史，历史也将他们记录了下来，曲艺文物便是这种记录方式之一。

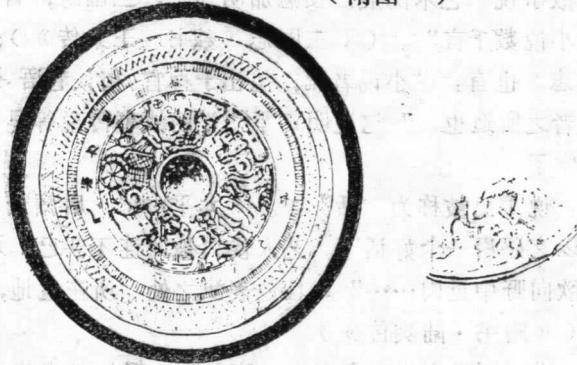
据传，作为曲艺艺术品种之一的相声界，敬俸西汉的东方朔为其师祖。这是因为他才思敏捷，能言善辩，是一位善于言戏调谑的弄臣的缘故。

东方朔系汉代人（公元前154年——前93年），平原厌次（今山东惠民）人，字曼倩。汉武帝时，征召天下贤良学士，他曾上书自荐，帝大奇之，侍诏金马门，后任常侍郎，官至太中大夫，但一直未被重用。一生著有《答客难》、《非有先生论》、

《七谏》等，《汉书》谓朔作八言七言诗，各有上下篇，惜今不传。他在宫廷常以奇计俳辞得以亲近，后人将他视为武帝弄臣，与枚皋、郭舍人等在武帝左右，曼啁诙谐，以为娱乐，故称他们为滑稽家，被誉为“滑稽英雄”，充分说明他们“出以俳优漫戏的态度”（《文艺词典》）。同时，他常以笑语对时政进行智巧讽谏，形成闻名一世的“曼倩遗风”。后人传其轶闻甚多，方士又附会之为神仙。因之，他成为后世优人信奉的职业传统规范，相声艺人尊其为师祖，就是缘于此。说明他在前辈优人“言戏”基础上发展了以言词表演人物故事的艺术。

关于东方朔等与侏儒优人在武帝面前进行言戏调谑滑稽表演的形象资料较为罕见，我省淇县一九七七年出土的一面西汉铜镜，则是这方面的珍贵文物。

（附图一）



该镜为

“尚方人物画像”铜镜，称为“东方朔戏优人”铜镜。

出土地点为淇县二郎庙。镜体为圆形，镜面微凸，直

径为19.25公分，背面中心镜纽直径3.9公分，纽高1.4公分，镜体边厚1.05公分。此镜现存淇县文管会。

该镜制作工艺精良，造型美观古朴，艺如泽漆而明亮，画面构图严谨，布局考究，花纹匀净，图像清晰，字划分明，笔势纵横。背面外圈铸饰一周带形铭文：“尚方作镜真大巧，上有神仙不知老”十四个字。镜边框呈三角波浪纹饰。镜中心有块状四乳，

将画面分成四个部分，分别铸有“輶车”“盘舞”“覆射”和“东方朔戏优人”等图像。

其中，“东方朔戏优人”图像内有三个人：右方为东方朔，左方为汉武帝，中间一侏儒。东方朔跪地躬身拱手低头向武帝戏谑讽谏，侏儒形象矮小滑稽。他们头上戴的冠冕和身上穿的缓带宽衣皆为汉代典型服饰，而席地起居，室内脱履、君臣相对陈铺方位等，也均是当时礼仪习俗。

此言戏掌故，《汉书·东方朔传》载：朔设侏儒将被帝杀之言计，得以到宫，朔对帝曰：“侏儒长三尺余，奉一束粟，钱二百四十。臣朔长九尺余，亦奉一束粟，钱二百四十。侏儒饱亦死，臣朔饥欲死。臣言可用，幸异其礼。”后世苏轼《戏子由》中“任从饱死笑方朔”和清金圣叹“舍南舍北侏儒死”等句皆出此典。

后来，讲故事说书艺术的痕迹便愈加明显了，三国时，曹植就会“诵俳优小说数千言”。（《三国志·魏书·王粲传》）《汉书·艺文志》也有：“小说者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途（途）说者之所造也。”这说明口承文学的故事传说等早已凝炼成文字文学了。

到了隋代：说书已被称为“话”了。《太平广记·启颜录》中就记有“可以玄感说一个好话”。艺人候白被留连不获已，乃云“有一大虫欲向野中觅肉……”。且他表演之处“所在之地，观者如市。”（《隋书·陆爽传》）

到了唐代，讲唱文学亦出现了俗讲，变文等。起初是寺院和尚讲说经文故事，并有音乐配合。多是《佛本生经》和《佛本行经》等，后来因为渐渐不能满足人民群众需要，就开始讲民间的故事和传说，来吸引人们。如《伍子胥过昭关》、《王昭君和番》等等。

宋代，说唱艺术多已形成，随着城市手工业生产和商品贸易及坊制的改革发展，出现了大批市民阶层，本来就来自民间的说

唱艺术如鱼得水，产生了一批专业从事讲史、说《三分》、《五代史》、宝卷，鼓板、弹词，小说（银字儿），说唱诸宫调、鼓子词、小唱、说诨话，合生、唱赚等等艺人，并且有了专门进行营业演出的瓦肆勾栏的场所，正如《东京梦华录》中记载的：“崇观以来，在京瓦肆伎艺：张廷叟《孟子书》。主张小唱：李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等，诚其角者。『票唱弟子』：张七七、五京奴，左小四，安娘、毛团等……孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李存祥讲史。李慥、杨中立，张十一，徐明、超世享、贾九小说。……孔三传，要秀才诸宫调。毛详、霍百丑商謔。吴八儿，合生。张山人，说诨话。……外入孙三神鬼。『讐四究』说《三分》（三国）。尹常卖《五代史》。文八娘叫果子。其余不可胜数，不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。

又，高承《事物纪原》（卷九）：“仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰，作影人。”《东坡志林》（卷六）：王彭尝云：“涂巷中小儿薄劣，为其家所厌恶，辄与钱令聚坐，听说古话，至说三国事”。并出现了称为“雄辩社”的说话机构。同时，亦有下层知识分子参加的“书会”，帮助艺人们创作。至此，说唱曲艺术空前繁盛，曲艺文物也较多，这里列举数件：

《清明上河图》中说唱艺人作场的画面。此图为宋代画家张择端所绘。（附图二）



画卷左方，在一路口宽绰处的店铺门前，有一群市人围笼数重，多达二十余人，专心听一人在表演说唱。

宋诗人陆游诗句“负鼓盲翁正作场”便是指一个路歧瞎子老翁在众人围集中说唱故事的场景。当时走村串寨流动演出的艺人称为“路歧人”，没有固定的演出场所，他们随处表演，在空旷之地，亦称作场。

在这幅著名的宋代宏伟的画卷上，展现了京城汴京（今开封）城郊人民群众的生活风俗情景，作者用现实主义的手法真实地再现了当时的社会风貌，说唱艺术能在此画卷上得以描绘，足见其在社会上之存在和影响之大。

此画卷高25.5公分，长525公分。现藏故宫博物院。

安阳县天禧镇宋墓说唱演出壁画

（附图三）（周到提供照片）



画面左方一人头戴展脚幞头，身穿圆领长袍，腰束带，横吹笛子。

右方持乐器者三人，前边一人持拍鼓，左后一人持拍板，右后一人吹成觱篥，三人皆头带无脚幞头，身着圆领窄袖长袍，腰束革带。

上述四个乐人正在为中间前方一人作伴奏，而且奏拍鼓和拍板者口部张开，似在同时伴唱。中间说唱艺人为男性长发，身着圆领长衫，下着裤，腰束带，长衫前襟似掖起入腰带。双手抱胸前，作插手状，口部张开，极有可能是在进行鼓子词的说唱表演。

鼓子词在宋代早期也演唱歌曲，后来逐渐专用于说唱了。演

唱曲目如北宋赵德璘写的《元微之崔莺莺商调蝶恋花词》，其体裁为散文讲说和曲调歌唱互相轮间一段，共十二次。这种鼓子词表演是由三人以上合作演出的，一人讲说或兼唱，除外还有鼓、笛等伴奏，有时也有弦乐伴奏，伴奏的人还要进行“歌伴”合唱。

该壁画上的演员服饰，头饰及伴奏、合唱等演出形式诸方面，都证明这很可能是在进行说唱鼓子词的表演。

洛宁县宋墓说唱雕砖。（姜健摄影）

（附图四）（姜健摄影）



该组雕砖（已不完全）四块，每块上一人，皆为浅平浮雕。现藏洛宁县文管会。

右二，为说唱演员，头戴展脚幞头，身着圆领长衫，腰束带，身前放置一面鼓，下有三叉形架子支撑，右手置鼓面上，左手扬起，手中持一条状物（因残，似鼓箭），演员稍向前躬身，面向右前，表情生动，似张口说唱。

右一，为伴奏者，身着圆领窄袖长袍，头饰残（不清），腰部有一披巾拍鼓。面向左方。

左二，头戴展脚幞头，身着宽袖圆领长袍，手持何物因残，已不清。

左一，为一奏簴篥者，身着圆领窄袖长袍，腰束革带。

仅就此四块雕砖来看，酷似宋陈元靓所编的《事林广记》中的唱赚图，尤其主演者，其自己边唱边奏鼓的演出特点和鼓的形制完全一样。伴奏也是二、三人。以鼓、板、笛为主。

唱赚在体裁上主要以缠令和缠达为两种不同的曲式结构。即缠令由若干曲调联接而成，前面有引子，后面有尾声。如董解元写作的《西厢记》中就有好多套《缠令》。举越调《厅前柳缠令》为例，它是由下列几个曲牌构成：

越调《厅前柳缠令》：

《厅前柳》二曲

《蛮牌儿》二曲

《山麻雀》二曲

《尾》

(见杨荫浏著《中国古代音乐史稿》)

缠达，又称转踏，传踏，是用引子开始，后面用两个曲调轮流重复演唱而成。唱赚后来更有所发展。诸宫调的说唱表演亦和鼓子词、唱赚有相似之处。但在音乐形制和结构方面，诸宫调为较大型的说唱音乐，是由不同宫调的多种曲子组成。适合长篇的说唱音乐。其演出形制中伴奏乐器不甚固定。但主要也是鼓、板、笛三种。有时不用鼓、板，而是敲水盏。用鼓时，也由唱者自己击奏。

宋代说唱曲艺艺术的表演内容主要有以下四个方面：

一、有讲唱“胭粉”（妇女生活）“灵怪”“传奇”“公案”“铁骑儿”（战争故事）的；

二、佛教故事；

三、历史故事；

四、一字一物的（合生）。

总之，我省虽有“曲艺之乡”和“文物之乡”的美誉，但由

于历史的原因，曲艺文物的研究工作起步甚晚，本文以图抛砖引玉，恭请专家学者们不吝赐教。

《河南曲艺志史资料汇编》征稿启示

《河南曲艺志史资料汇编》是为编纂《中国曲艺志·河南卷》以及今后编写河南曲艺史积累有关资料和史料而编印的内部刊物。

本汇编的主旨是汇集我省各个方面的、有价值的曲艺资料和史料，为此，我们殷切希望省内外各地人士，把有关河南曲艺志史的一切文献资料（包括经过整理的或发表的史料性文章）赐寄我们以便汇集成册，编印出版。

《河南曲艺志史资料汇编》欢迎撰写以下稿件：我省各曲种的渊源沿革，音乐唱腔，著名演员、伴奏员、作家的艺术传略，具有代表性的曲（书）目的评价、简介，曲艺班社、团队组织的状况，曲艺文物，口碑传闻，重要会议讲话，曲艺研究论著，革命战争时期的曲艺活动情况以及曲艺唱片、图片（包括照片）、曲谱、书折（供听众点唱的书折子）、书梁子（即书纲）、脚本等资料和史料。

来稿一经发表，即致薄酬，珍贵的、有突破性的和有重要价值的资料与史料，稿酬从优；有一定价值留用又不宜发表的，酌情给予资料费；旧文重刊或一般传载的，只寄样书。本汇编除赠阅、交换外，敬请各单位和个人订阅、零购，每本仅收工本费。

来稿请寄：郑州市政三街二号楼三楼 河南省戏研所

《曲艺志》编辑部

《中国曲艺志·河南卷》编辑部

一九八七年十二月

封面

书名

前言

目录

文件·讲话·动态

关于编辑出版《中国曲艺志》的通知

《中国曲艺志》编辑出版计划(草案)

《中国曲艺志》地方卷体例(草案)

周巍峙同志在《中国曲艺志》全国编辑工作会议上的讲话

《中国曲艺志》第一次全国编辑工作会议纪要

曲种研究

坠子的产生及其发展过程张长弓

河南坠子的产生及其流变张凌怡 范乃仲

河南坠子探源王元伦

河南坠子简介陈汝衡

道情简介陈汝衡

莺歌柳书简介张振起 陈勇

相国寺评词纪略孔宪易

全国河南坠子艺术座谈会资料选

《河南日报》关于省文化局召开河南坠子座谈会的报导

陶钝同志关于河南坠子座谈会的两封来信

河南坠子艺术座谈会开幕词冯纪汉

全国河南坠子艺术座谈会演出节目单

全国河南坠子艺术座谈会汇报演出节目单

在河南坠子艺术座谈会闭幕式上的讲话冯纪汉

大事选录

全省曲木偶皮影艺人首次会师

河南省第一届曲木偶皮影会演节目评奖登记表(曲艺部分)

人物传记

张长弓简介

附：《张长弓曲论集》序言张一弓 张？弓

乔清秀传马紫晨

附：乔清秀年谱张凌怡

沈冠英小传罗伦

刘兰芳小传于林青

忆范乃仲曲艺创作之路殷晓晖

团队介绍

1963年全省曲艺团队一览表刘乔锡

曲艺史料

平原行署审查公布准予说唱鼓词节目

审查说唱的几个问题王亚平

田汉与“南阳大调曲改进社”阎天民

陶钝与胡运荣重返舞台兰草

书曲目评介

曲艺传统节目调查表

南阳大调曲子的生活段子阎天民

演唱形式和艺术

从我演唱“八哥”说起李治邦

河南坠子唱出时候的情形张长弓

郑州的河南坠子演唱活动张青梅 赵昕？

书场书会

“十三马街书会”初考任聘 张凌怡

大河屯“三皇会”党万树

相国寺书场王元伦

曲艺文物

河南曲艺文物初探杨建民